

MARIE JAËLL

(1846-1925)

*Musique symphonique*

*Musique pour piano*



EDICIONES SINGULARES

MARIE JAËLL

(1846-1925)

*Musique symphonique*

*Musique pour piano*



*David Bismuth*

*Lidija Bizjak*

*Sanja Bizjak*

*Dana Ciocarlie*

*Romain Descharmes*

*Nicolas Stavy*

*David Violi*

*Chantal Santon-Jeffery*

*Xavier Phillips*

*Brussels Philharmonic / Hervé Niquet*

*Orchestre national de Lille / Joseph Swensen*

ÉDITION LIMITÉE ET NUMÉROTÉE À 2500 EXEMPLAIRES

LIMITED AND NUMBERED EDITION OF 2500

*cet exemplaire a le numéro this copy is number*

.....



Chaque livre-disque de la collection « Portraits » est consacré à un compositeur français aujourd'hui oublié. Il présente, en associant le talent de nombreux artistes, un panorama musical varié de son œuvre. Le portrait de Marie Jaëll se propose de compléter la discographie déjà disponible par des premiers enregistrements mondiaux d'ouvrages importants de la compositrice. On découvrira notamment une grande partie de son catalogue symphonique, en particulier le *Concerto pour violoncelle et orchestre* et le *Concerto pour piano et orchestre n° 2 en ut mineur*, œuvre de la maturité capable de rivaliser d'intérêt avec les plus célèbres productions dans ce genre. *La Légende des ours* – un cycle de six mélodies humoristiques pour soprano et orchestre – révèle une étonnante capacité théâtrale qui laisse imaginer ce que Marie Jaëll aurait pu faire de son unique projet d'opéra, *Runéa*, malheureusement inachevé. Ce livre-disque n'oublie pas, néanmoins, que l'artiste fut d'abord une pianiste virtuose, attentive à l'expression autant qu'à la vélocité. Les deux cycles intimistes *Les Jours pluvieux* et *Les Beaux Jours* sont à rapprocher des *Kinderszenen* de Schumann, tandis que les plus expérimentaux extraits de *Ce qu'on entend...* illustrent le versant quasi scientifique de la compositrice, travaillant le son et son émission dans une ascèse mélodique presque complète.



Each volume in the 'Portraits' series is devoted to a French composer who has now largely been forgotten. With performances by many talented artists, it presents a panorama of his works. This 'Portrait' of Marie Jaëll is designed to augment her existing discography with world première recordings of the foremost works by the composer. An important section of her symphonic output is in particular to be discovered here, most notably her *Cello Concerto* and her *Piano Concerto no 2 in C minor*, the latter a mature work the interest of which is more than able to vie with the well-known pieces of the repertory. *La Légende des ours* – a cycle of six humorous *mélodies* scored for soprano and orchestra – reveals a remarkable theatrical sensitivity which allows one to glimpse what Marie Jaëll might have achieved with her sole projected opera, *Runéa*, regrettably unfinished. However, this book-CD does not overlook the fact that first of all Marie Jaëll became a virtuoso pianist, and was attentive to expression as much as she was to keyboard dexterity. The two decidedly intimate cycles *Les Jours pluvieux* and *Les Beaux Jours* can be readily compared alongside Schumann's *Kinderszenen*, whilst the more experimental selections taken from *Ce qu'on entend...* demonstrate the composer's almost scientific side, working on the sound and its projection in an almost entirely melodic form of asceticism.

## SOMMAIRE

---

<i>Alban Ramaut</i>	13	Marie Jaëll
<i>Sébastien Troester</i>	21	La passion de composer
<i>Marie-Laure Ingelaere</i>	38	Marie Jaëll au regard de ses correspondants
<i>Florence Launay</i>	50	Marie Jaëll et les autres compositrices françaises de la fin du XIX <sup>e</sup> siècle
<i>Marie Jaëll</i>	57	<i>La Musique et la Psychophysiologie</i> (extrait)
<i>Marie Jaëll</i>	61	<i>Les Rythmes du regard et la Dissociation des doigts</i> (extrait)
	116	<i>La Légende des ours</i> (poème)
	126	Distribution – index des pages

---

Collection « Portraits »  
Ouvrage dirigé par Alexandre Dratwicky

© 2015 PALAZZETTO BRU ZANE – CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE  
San Polo 2368 – 30125 Venezia – Italie  
[bru-zane.com](http://bru-zane.com)

© 2015 EDICIONES SINGULARES / SÉMELE PROYECTOS MUSICALES  
Timoteo Padrós, 31 – 28200 San Lorenzo de El Escorial – Espagne  
[edicionessingulares.com](http://edicionessingulares.com)

Design : Valentín Iglesias  
English translations (Ramaut, Troester, *La Légende des ours*) © 2015 Sue Rose  
English translations (Ingelaere, Launay, Jaëll) © 2015 Mark Wiggins

*All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the copyright owners and the publisher.*

Printed and made in Spain  
Dépôt légal : Madrid, octobre 2015 – M-33042-2015  
ISBN : 978-84-608-3017-7

## CONTENTS

---

<i>Alban Ramaut</i>	65	Marie Jaëll
<i>Sébastien Troester</i>	73	A passion for composing
<i>Marie-Laure Ingelaere</i>	89	Marie Jaëll through the eyes of her correspondents
<i>Florence Launay</i>	101	Marie Jaëll and the other women French composers from the end of the 19th century
<i>Marie Jaëll</i>	108	<i>Music and Psychophysiology</i> (excerpt)
<i>Marie Jaëll</i>	112	<i>The Rhythms of the Gaze and the Dissociation of the Fingers</i> (excerpt)
	116	<i>La Légende des ours</i> (poem)
	126	Cast – Tracklist

---



Marie Jaëll âgée d'environ 30 ans.  
(Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)

Marie Jaëll aged about 30.  
(Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg)

LES COLLECTIONS DE LIVRES-DISQUES  
DU PALAZZETTO BRU ZANE

THE PALAZZETTO BRU ZANE'S  
BOOK+CD SERIES

Opéra français / French opera

Vol. 1 : Johann Christian Bach, *Amadis de Gaule*

Vol. 2 : Rodolphe Kreutzer, *La Mort d'Abel*

Vol. 3 : Jules Massenet, *Thérèse*

Vol. 4 : Antonio Sacchini, *Renaud*

Vol. 5 : Jules Massenet, *Le Mage*

Vol. 6 : Victorin Joncières, *Dimitri*

Vol. 7 : Charles-Simon Catel, *Les Bayadères*

Vol. 8 : Camille Saint-Saëns, *Les Barbares*

Vol. 9 : Antonio Salieri, *Les Danaïdes*

Vol. 10 : Félicien David, *Herculanum*

Prix de Rome

Vol. 1 : Claude Debussy

Vol. 2 : Camille Saint-Saëns

Vol. 3 : Gustave Charpentier

Vol. 4 : Max d'Ollone

Vol. 5 : Paul Dukas

Portraits

Vol. 1 : Théodore Gouvy

Vol. 2 : Théodore Dubois

Vol. 3 : Marie Jaëll

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX<sup>e</sup> siècle (1780-1920) en lui assurant le rayonnement qu'il mérite. Installé à Venise, dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, ce centre est une réalisation de la Fondation Bru. Il allie ambition artistique et exigence scientifique, reflétant l'esprit humaniste qui guide les actions de la fondation. Les principales activités du Palazzetto Bru Zane, menées en collaboration étroite avec de nombreux partenaires, sont la recherche, l'édition de partitions et de livres, la production et la diffusion de concerts à l'international, le soutien à des projets pédagogiques et la publication d'enregistrements discographiques.

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is to favour the rediscovery of the French musical heritage of the years 1780-1920 and obtain international recognition for that repertoire. Housed in Venice in a palazzo dating from 1695 specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is one of the achievements of the Fondation Bru. Combining artistic ambition with high scientific standards, the Centre reflects the humanist spirit that guides the actions of that foundation. The Palazzetto Bru Zane's main activities, carried out in close collaboration with numerous partners, are research, the publication of books and scores, the production and international distribution of concerts, support for teaching projects and the production of CD recordings.

## MARIE JAËLL

*Alban Ramaut*

Pianiste de premier plan en son temps, Marie Jaëll (1846-1925) est passée à la postérité grâce à ses écrits, son enseignement perpétué par ses élèves sous le nom de « méthode Marie Jaëll ». Aujourd'hui c'est, à juste titre, la compositrice que l'on redécouvre en elle. Ces trois aspects qui correspondent à trois scansion dans sa vie marquent aussi, dans leurs singularités respectives, l'exceptionnelle complétude de la nature d'artiste de Marie Jaëll. Ainsi les images trop répandues d'une virtuose internationale impulsive, d'une compositrice parisienne ombrageuse qui ne parvient pas à s'imposer, puis d'une femme qui achève sa vie comme une recluse dans son pavillon de Passy, vivant au sein de ses travaux d'érudition et dans la proximité de quelques élèves, obscurcissent beaucoup trop l'étonnante énergie qui a animé cette existence passionnée. Car il s'agit d'une carrière intense, cherchant de façon forcenée à pénétrer, interpréter et accepter les conditions de son temps. Alsacienne, elle choisit non sans paradoxe de se prononcer pour la nationalité française, désireuse de réparer l'humiliation de Sedan.

Face à cela, le cliché trop répété par la critique de son temps d'une femme virile – que nul n'hésite à dire lisztienne –, épouse de surcroît d'un pianiste prétendu « féminin » en raison de sa délicatesse de jeu dans l'interprétation de Frédéric Chopin, délimitent trop sommairement ce que put être le combat de Marie Jaëll pour affirmer son indépendance et sa singularité. On pense souvent à l'ambition d'une pianiste délaissant sa relation à la composition qui représente une autre façon d'interroger les possibilités de son époque. Le dossier classé par la mode suspicieuse à l'endroit des virtuoses, et dubitative sur les capacités féminines, doit de nouveau être révisé en observant les œuvres,

comme l'est depuis la fin du siècle le dossier de Franz Liszt, grand modèle de Marie Jaëll.

C'est en effet après l'avoir écouté jouer à Rome en 1868, alors que le pianiste n'est cependant lui-même plus qu'un apôtre de la musique, que Marie Jaëll trouve une perspective à ses intuitions. Cette révélation, dont elle a laissé en 1906 une trace publique, doit être ici répétée parce qu'elle explique tout. Pas exactement comparable au choc que ressentit Liszt en écoutant Paganini (et qui le détermina à revoir sa technique), la commotion pourrait s'assimiler davantage au choc que Liszt éprouva en assistant à la création de la *Symphonie fantastique* et dont est née sa fameuse transcription pour piano. Voici ce qu'écrivit Marie :

*Quand, en 1868 à Rome, j'ai entendu pour la première fois Liszt, toutes mes facultés auditives semblaient se transformer dès qu'il commençait à jouer : cette transformation si inattendue m'a frappée plus que son jeu même.*  
(*Les Rythmes du regard et la Dissociation des doigts*, cité plus loin en détail dans ce livre)

La personnalité du musicien hongrois ne pouvait que fasciner une sensibilité aussi ardente. Marie en embrassa toutes les facettes et même jusqu'à souffrir des faiblesses du grand homme lorsqu'elle travailla à établir et achever l'édition de sa troisième *Méphisto-Valse* en 1883, à Weimar. Liszt avait une cour d'admirateurs et d'admiratrices que Marie fut tentée de fuir, « dégoûtée de voir des êtres ignobles et des choses ignobles » (lettre inédite, fonds Jaëll, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, MRS Jaëll 322, 244).

Ainsi dans une forme apparente de continuité de la passion pour la musique, apparaissent de nombreuses occasions de ruptures, d'épreuves offertes à une forme de résistance, d'inventivité, de réponses à donner. Autant d'engagements qui conduisent cette travailleuse acharnée à des attitudes extrêmes, obsessionnelles et pourtant renouvelées. Relevons certaines articulations de ce parcours atypique.



## CECI EXPLIQUE CELA

Venue au monde le 17 août 1846 dans un petit village d'Alsace – Steinseltz – dont sa famille compte parmi les dignitaires, Marie Trautmann – premier prix du Conservatoire à seize ans – épouse à vingt ans le pianiste autrichien virtuose Alfred Jaëll (1832-1882) de quatorze ans son aîné. Alfred et Marie conduisent depuis Paris une double carrière européenne d'interprètes mise au service des compositeurs récents, surtout de l'école allemande dont, pour Marie, plus particulièrement Liszt, Schumann, Brahms et Beethoven. Elle devient veuve à trente-six ans. Elle meurt elle-même le 4 février 1925 à Passy, quarante-trois ans plus tard, laissant une centaine de partitions et de nombreux ouvrages de nature scientifique consacrés à l'étude de la relation des gestes de la main aux ordres du cerveau. Ces textes et son enseignement, que ses élèves ont perpétués, fondent ce que l'on nomme la méthode Jaëll, enseignée encore aujourd'hui dans plusieurs points du globe.

Cette vie scandée par l'histoire de la fin de siècle suit, dans le mode artistique, l'idéologie de la reconstruction nationale menée par la Troisième République. Les débuts revanchards et incertains qui succèdent à l'éclectisme libéral du Second Empire conduisent, on le sait très vite par le remboursement de la dette, à une totale réhabilitation de la Nation dans l'ordre des puissances mondiales. L'avènement de la supériorité française éclate plus encore après la fin de la Première Guerre mondiale ; elle se signale notamment dans le domaine des arts par l'épanouissement parisien du style Art Déco (notamment à l'Exposition de 1925). C'est dans ce nouveau souffle que Marie disparaît.

Promise au plus bel avenir encore romantique en 1866, cette femme traverse le symbolisme, observe le debussysme, reste fidèle, avec son opéra *Runéa* (1878) et son poème symphonique *Ossiane* (1879), au celtisme français qu'invente son ami Édouard Schuré. Si elle suit l'esthétique de Saint-Saëns, elle se renferme à la fin des années 1890 dans l'interrogation savante, publiant tout d'abord avec l'aide de Charles Féré, puis seule, des ouvrages aux titres avant-gardistes : *La Musique et la Psychophysologie* (1896), *Les Rythmes du regard et la Dissociation des doigts* (1901), *La Résonance du toucher et la Topographie des pulpes* (1912).

D'un statut d'interprète tout tracé, sa formation auprès de pianistes de l'école allemande (Franz Hamma de Stuttgart, puis Moscheles et



enfin à Paris pour peu de temps Henri Herz) l'a conduite à épuiser les sollicitations contradictoires de son temps. Le piano, certes au centre de sa vie publique, ne représente cependant pas une fin en soi pour l'ardeur de la musicienne. C'est la musique qui est sa vie, dont le piano n'est que l'instrument, mais en tant que tel il en est aussi le révélateur. La particularité tient en ce paradoxe que le piano est l'organe de la musique, c'est-à-dire qu'à travers lui, la main du pianiste est l'organe de l'intelligence créatrice. L'indissociable entre objet et sujet que Marie perçoit dans le piano peut aller jusqu'à, sans cesse, réviser l'instrument face à l'art, mais aussi à soumettre le pianiste à toutes les interrogations et éprouver ses démarches gestuelles expressives aux vérifications de la science. Le piano n'est-il donc point symphonique, concertant, mélodique, autant de demandes qui expliquent la production, outre des pièces pour l'instrument, de lieder, mélodies, concertos, d'un poème symphonique et d'un opéra ?

C'est selon cette priorité du musical sur l'instrumental que l'artiste entretient une forme unique de familiarité avec des milieux parisiens d'interprètes, de créateurs, de savants. On doit citer parmi eux César Franck, alors professeur d'orgue du Conservatoire et titulaire de la tribune de Sainte-Clotilde ; Camille Saint-Saëns, certes pianiste virtuose mais compositeur et fondateur de diverses sociétés musicales ; Édouard Schuré, poète mystique mais auteur d'études littéraires consacrées entre autres aux drames de Richard Wagner ; enfin Charles Féré, médecin physiologique, c'est-à-dire proche de ce que nous nommons aujourd'hui les neurosciences. Ces noms mettent en valeur les ambivalences et dualités érigées entre science et art, interprétation des textes et création, mais aussi entre réel et imaginaire : formes modernes de la transcendance que l'époque appréhende avec une attitude laïque, républicaine, analytique. C'est en réalité une des formes que peut prendre alors l'assimilation du complexe héritage légué par le romantisme désormais dépassé. Hector Berlioz avait écrit dès 1837, dans un article intitulé « De la musique en général » (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 10 septembre 1837) : « La musique est à la fois un sentiment et une science. » Mais il avait attribué à l'imagination poétique le soin de résoudre la question. Désormais, l'interrogation porte aussi de façon exacerbée sur une remise en question du spirituel. La religion, alors farouchement combattue par la République, n'en n'est plus détentrice ; mais l'art d'une part en est

dépositaire, la science d'autre part en combat les superstitions. Le symbolisme est une des solutions données à cette crise de la sensibilité, comme l'est aussi le mouvement naturaliste et plus généralement la position scientiste des esprits forts.

Face à ces questions fondamentales, la vie de Marie Jaëll a littéralement quelque chose d'une vie de consacrée. Elle suit une trajectoire propre aux êtres d'exception qui entretiennent des amitiés avec les plus grandes figures du temps, mais connaissent aussi une forme de solitude habitée que seule alimente, en vérité, « la recherche de l'absolu ». Honoré de Balzac a donné cette formule pour titre à l'un de ses romans consacré à l'étude de la psychologie d'un savant qui sombre dans la folie, mais l'écrivain a préféré, pour la recherche artistique aussi guettée par le délire, *Le Chef-d'œuvre inconnu*. C'était faire prévaloir l'incompréhension, l'anéantissement du sujet même par la recherche de ses perfectionnements. De là, peut-être, l'idée sous-jacente à la personnalité de Marie, d'une femme étonnante mais dérangeante, voire dérangée et mise à l'écart.

N'était-elle pas en effet, par ses racines et sa formation initiale, tournée vers la sensibilité des maîtres allemands ? Sympathie que les événements de 1870 lui intimèrent de contredire puisqu'elle choisit d'être française. De tels partages dictés certes par les convictions mais aussi par les pressions de l'Histoire pouvaient difficilement être vécus sans susciter d'étranges contorsions et poser de profonds problèmes identitaires. C'est ainsi que Marie Jaëll s'est trouvée comme fatalement placée au cœur d'un monde et d'un temps en pleine refondation, dans une ville aux possibilités étonnantes. Elle a choisi d'en expérimenter certaines des plus redoutables que le quotidien et les rencontres lui permirent d'appréhender comme autant de défis lancés à l'excellence et à l'irrésistible attrait de la perfection.

Ces débats nationalistes si complexes furent aussi ceux qui se posèrent avec la véhémence que l'on sait au jeune Debussy. Le musicien ne pouvait plus accepter notamment les synthèses fournies par Camille Saint-Saëns et la suprématie des solutions données par la « musique de l'avenir ». Or, Marie se situe dans la génération intermédiaire à ces deux grands compositeurs. Son destin est d'appartenir à un héritage appelé nécessairement à se réformer en raison des vicissitudes de l'Histoire. On peut peut-être comprendre en cela les trois carrières qu'elle a menées de façon successive comme une réponse

postromantique déterminée par autant de contraintes et qui reflète les exaspérations, les exacerbations de la fin de siècle.



#### TEXTES CRITIQUES

Nous avons dit que Marie doit à la renommée de sa méthode d'être principalement passée à la postérité. Sa virtuosité impressionnante avait également marqué la critique de son temps. Être pianiste pouvait convenir à une femme, composer soulevait d'autres interrogations. Pourtant, à partir de 1871, Marie s'y consacre avec ardeur. La recension du poème symphonique *Ossiane* partiellement créé en 1879 chez Érard, suscite, par exemple, à Ernest Reyer des lignes significatives par lesquelles le critique, sans se départir d'un enthousiasme embarrassé, souscrit à des remarques qui résument assez bien l'énigme que posait cette physionomie musicale :

*Madame Jaëll qui, ayant conquis comme virtuose tous les lauriers qu'une virtuose peut conquérir, aspire aujourd'hui à un brevet de compositeur. [...] Elle est femme, c'est vrai ; mais ce n'est pas à sa musique que son sexe se reconnaîtrait. Quels emportements ! quelles hardiesses et quelle virilité ! [...] Je n'attendrai pas de connaître l'œuvre tout entière pour affirmer qu'il y a chez l'auteur d'Ossiane un tempérament musical exceptionnel, des dons surprenants et des qualités de premier ordre. Aucune femme n'a jamais montré une telle puissance, une telle énergie, une telle volonté.*

*(Journal des débats, 26 mai 1879)*

Seul le second romantisme conjugué à l'ère du scientisme et traversé par la crise nationale pouvait susciter de semblables particularités malgré tout difficiles à admettre. Saint-Saëns, proche de Marie, dont le portrait passe peut-être dans le personnage d'Ascanio de son opéra du même nom qu'il composait alors, finira (après des échanges houleux) par lui suggérer d'abandonner la composition.

Que penser de l'analyse qu'Angèle Berthe Venem – Jacques Vincent de son nom de plume –, propose de la personnalité de Marie après l'avoir entendu jouer dans une soirée à laquelle assiste également Édouard Schuré :

*Puis Marie Jaëll étreignit – c'est le mot – le grand Érard. Ni belle ni jolie, mais figure originale, volontaire, même impérieuse. Ses mains souples, aux doigts longs et flexibles, posées sur les touches, en prenaient possession avec la violence passionnée d'une nature ardente, sans frein, ni mesure. De fait, sa virtuosité extraordinaire avait l'inégalité de son caractère un peu barbare ; admirable parfois, parfois désordonnée, insoucieuse d'une méthode imposée, même capable de fausses notes, recherchant les effets de force : une briseuse de cordes disaient certains.*

*(Un Salon parisien d'avant-guerre, 1929, p. 99)*

D'une nature extrêmement volontaire, farouchement pure et sans doute quelque peu exaltée, Marie Jaëll frappe ainsi par l'originalité inégale mais inspirée jusque dans sa fureur de la conception qu'elle perpétue de l'art de Liszt.

Laissons à Camille Saint-Saëns, toujours si subtil dans ses remarques, le mot de la fin, lorsqu'il rend compte de sa vocation nouvelle à composer :

*Madame Marie Jaëll ne veut plus qu'on parle de son talent de pianiste, elle dédaigne la virtuosité dont elle est rassasiée et ne vise qu'à la haute composition. Ses premiers essais ont été tumultueux, excessifs, quelque chose comme l'irruption d'un torrent dévastateur, mais le calme s'est fait depuis dans cette nature trop bien douée ; elle se perfectionne chaque jour dans son art ; elle ne quitte pas de l'œil son but et elle y arrivera.*

Première page autographe de la partition d'orchestre du *Concerto pour piano n° 2*.  
(Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)

The opening page of the *Piano Concerto no 2* orchestral score in manuscript.  
(Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg)

## LA PASSION DE COMPOSER

Sébastien Troester

Il n'y a d'appréciation possible d'une œuvre musicale qu'à l'aune de son audition : à ce titre, les disques de ce *Portrait* offrent à l'oreille de nombreux inédits. Si la musique pour piano de Marie Jaëll était en partie accessible aux amateurs curieux de partitions épuisées, sa musique avec orchestre est à proprement parler inouïe, jamais encore entendue depuis sa création. Grâce au premier enregistrement de quatre grandes pièces avec orchestre se dessine une figure inattendue, celle d'une compositrice dont l'instrument d'excellence n'aura peut-être pas été celui que l'on croyait : l'instrument « orchestre » plus encore que le piano, cet « instrument-roi » par lequel brilla pourtant la virtuose dans la première période de son activité, de 1855 à 1870.

Un exemple de découverte : *La Légende des ours*, dont la composition au cours des années 1877-1878 est contemporaine d'œuvres aussi différentes que *Le Roi de Lahore* de Massenet (1877), *L'Étoile* de Chabrier (1877), le *Concerto pour violoncelle* de Lalo (1877), *Samson et Dalila* de Saint-Saëns (1877) ainsi que son *Requiem op. 54* (1878), *Polyeucte* de Gounod (première version de 1878), *Madame Favart* d'Offenbach (1878). Or il suffit d'écouter *La Légende des ours*, suite de six mélodies pour soprano au caractère humoristique revendiqué, pour découvrir que la comparaison ne se fera pas au désavantage de la jeune compositrice déjà mature, et que celle-ci n'a certainement pas à rougir de ses expérimentations orchestrales, de son sens du théâtre, de la finesse de son instrumentation, de ses textures parfois véritablement impressionnistes. Essayons d'aller à la rencontre du génie propre de cette femme talentueuse et ambitieuse, et arpentons ensemble les chemins qu'elle emprunta jadis.



## LA VOCATION

*Comme elles sont insipides ces jeunes pianistes qui jouent toujours les mêmes pièces de Liszt. Mais parlez-moi de la Jaëll ! Voilà une personne intelligente et spirituelle : elle se fabrique elle-même des choses pour le piano, qui sont aussi mauvaises que celles de Liszt.*

Lorsqu'il s'exprime ainsi en 1888 dans une lettre à Richard Heuberger, quel drôle d'honneur Johannes Brahms fait-il donc à « la » Jaëll en comparant ironiquement – ou cruellement – ses compositions à celles de Liszt ? Certes, il entretenait de longue date une amitié avec le pianiste virtuose Alfred Jaëll, créateur et promoteur de nombre des œuvres du maître allemand ; la personne de Marie Trautmann devenue Jaëll en 1866 ne pouvait donc pas lui être étrangère. Mais Brahms connaissait-il véritablement la musique de la prodige alsacienne ? Ses partitions ont-elles donc été tant diffusées à son époque, jouées dans les salons, éditées, discutées, critiquées, qu'il devenait cocasse de les rabaisser aussi bas que celles produites par cet obscur pianiste, Franz Liszt ? Parallélisme peut-être, toutes proportions gardées, entre ce dernier et celle qui fut sur le tard sa confidente et secrétaire : longtemps, l'art de Liszt compositeur semble avoir été méconnu, voire raillé, au regard du génie de Liszt interprète et improvisateur au piano, celui dont les exploits au clavier soulevaient les foules partout en Europe. Un tel préjugé à l'encontre des virtuoses osant prétendre à l'art élevé de la composition aurait-il été ici endossé par Brahms ? En tout état de cause, difficile d'écarter chez lui une misogynie largement partagée, et dont Jaëll comme les autres femmes créatrices eurent toutes plus ou moins à souffrir.

Cependant, le corpus des œuvres composées par Marie Jaëll, pour n'être pas pléthorique, éclaire véritablement sur l'intérêt qu'il a pu susciter à l'époque de son écriture, ainsi que sur le parcours artistique plus que singulier de cette jeune prodige du piano désirant, la vingtaine venue, s'écarter du chemin tout tracé de sa carrière d'interprète célèbre. S'y lisent également en filigrane les recherches et détours d'un certain romantisme de la musique française du second XIX<sup>e</sup> siècle, pris entre poids de l'héritage italien, fascination pour les modèles allemands et austro-hongrois, et quête d'une singularité qui s'affirmerait comme proprement française.

Les nombreux carnets et journaux de travail laissés par Marie Jaëll, ainsi qu'une vaste correspondance, témoignent d'un besoin irrépressible de créer, d'une aspiration forcenée à l'art et à l'élévation, et même plus tard d'une certaine dérive mystique ; dans ces écrits intimes, l'expression récurrente des tourments de la création prend volontiers des accents prométhéens. En 1878, elle confie à son amie Anna Sandherr :

*Apprendre à composer, passion qui ne me quitte jamais, je me réveille le matin avec elle, je m'endors avec elle le soir. J'ai une idée si haute de mon art que toute ma joie est de lui vouer ma vie sans espérer autre chose que de vivre par lui et pour lui.*

Ailleurs, à Gosswine von Berlepsch :

*Quelle force, quelle richesse, quelle plénitude en moi ! Je me sens pareille à un volcan en éruption, et il doit en être ainsi ; car c'est ainsi seulement que je puis croître ! Par moment tout est calme, puis l'inquiétude s'empare de nouveau de mon être ; et c'est comme si la tempête et l'accalmie formaient des vagues successives. Atteindrai-je jamais l'équilibre, la mesure ? Il le faut, sinon ma vie ne sera pas digne de ma mission.*

En 1894, son dernier cycle de compositions témoigne toujours de cette nature de feu hantée par la question de l'ascension de l'âme, en illustrant à lui seul une aspiration et une inspiration toutes jaëlliennes. Il s'agit des dix-huit pièces pour piano inspirées de la *Divine Comédie* de Dante et réparties en trois cahiers sous les titres *Ce qu'on entend dans l'Enfer*, *Ce qu'on entend dans le Purgatoire*, *Ce qu'on entend dans le Paradis*.

Depuis les premières pièces pianistiques pour le salon, en passant par la musique de chambre et les grandes œuvres symphoniques ambitieuses, les vingt-quatre années que Marie Jaëll consacre exclusivement à la composition musicale – de 1870 à 1894 – aboutissent à ces dernières pièces hiératiques ; leur motif mélodique unique reprend les fameuses quatre premières notes du *Dies irae* grégorien, sorte de conclusion radicale – et incomprise de ses contemporains – à ce qu'il faut bien définir comme une quête enfiévrée de sens, de beau, de lumière.



## PIÈCES POUR LE PIANO

Le catalogue des œuvres achevées par Marie Jaëll compte une soixantaine de numéros, parmi lesquels les pièces pour le piano occupent une place prépondérante. Comment s'en étonner, puisque à l'instar de nombreux instrumentistes, elle s'est « fabriqué[e] elle-même des choses » à usage du salon et du concert ? Leur écriture couvre toute sa période d'activité en tant que compositrice ; leur diffusion a été largement assurée grâce à l'édition quasi systématique des partitions, notamment par la célèbre maison Heugel à Paris, ainsi que par le biais de nombreux concerts donnés par la musicienne elle-même. Très peu d'inédits pour le piano subsistent donc aujourd'hui.

Si l'on souhaite détailler un peu la diversité des pièces rencontrées dans ce catalogue, il faut évoquer en premier lieu les pièces de genre et de caractère, telles les *Six Valses mélancoliques* et les *Six Valses mignonnes*, les *Douze Valses et Finale pour piano à quatre mains*, les préludes intitulés *Six Esquisses romantiques* et *Deux Méditations*. Ces pièces se distinguent par l'atmosphère qu'elles prétendent créer, hors de toute illustration ou évocation extérieure.

En s'arrêtant un instant sur les *Douze Valses et Finale*, on y constate une inspiration se plaçant non du côté d'un exercice formel et mécanique, mais bien plutôt du côté de l'expressivité, le rythme à trois temps permettant à lui seul de varier les caractères et les humeurs, les couleurs et les sentiments. On y voyage de la plus profonde mélancolie (valse n° 10), à des danses brillantes mettant en mouvement toute la puissance orchestrale du piano (valse n° 1, n° 3, n° 4, n° 7, n° 11, final), en passant par l'expression d'un demi-caractère galant et rêveur (n° 2, n° 5, n° 6, n° 9, n° 12), ou encore une ballade aux accents orientaux (n° 8). Signe de l'intérêt qu'elles suscitèrent, ces valses seront interprétées en 1876 à Weimar par Saint-Saëns et Liszt côte à côte ; ce dernier enverra à la compositrice ses « sincères louanges pour ce charmant bijou » que sont les *Douze Valses à quatre mains*. Il est à noter – nous y reviendrons – que ce souci expressif se rencontrera partout dans l'œuvre de Jaëll : par exemple dans les mouvements lents de ses trois concertos, au cours desquels l'artiste trouve toujours l'occasion de déployer des couleurs en demi-teintes, des accents pleins de retenue, une nostalgie douce et rêveuse. Des caractères aux antipodes de sa nature résolument volcanique, que sa musique lui permet néanmoins d'explorer.

Deuxième grand aspect de l'œuvre pianistique, les pièces « pastorales » et sentimentales, dont l'intention avouée est d'imiter ou d'évoquer une image connue, un paysage intérieur ou naturel, une émotion : on peut y dénombrer les quatre pièces formant la *Promenade matinale*, le cycle pour quatre mains *Voix du printemps*, le cycle inachevé des *Harmonies imitatives*. Au sein de ce dernier en particulier, deux genres de contemplations se côtoient et se répondent de manière croisée : celle de la campagne, de la forêt et des champs dans leur simple expression (« Les Oiseaux chantent », « Plainte du vent », « L'Orage »...); celle de l'autre nature, humaine, que Jaëll écoute au plus près de sa vibration et de ses contradictions (« Supplication », « Rêvasserie », « Dans le doute »...).

Autre plongée au cœur de cette complexité, les dix-huit pièces pour piano inspirées de Dante (*Ce qu'on entend*) portent presque toutes un titre évoquant une passion ou un état accessibles aux seuls êtres humains : de l'enfer au paradis en passant par le purgatoire, se déroule le parcours de l'ombre à la lumière que la compositrice entame elle aussi dans le plus grand dénuement, comme nous l'avons déjà noté. Son seul bagage, quatre notes dont le nombre n'augmentera pas. Le voyage se situe ailleurs : dans les variations infimes, dans l'invention mélodique à partir d'un matériau limité, dans la recherche rythmique et harmonique. Bien que publié intégralement l'année même où il fut achevé, ce grand œuvre auquel elle tenait beaucoup n'a en réalité rencontré que de l'indifférence. Cet échec ne fut pas sans influence dans sa décision d'abandonner définitivement la composition musicale. Se sentant incomprise avant même d'en avoir achevé l'écriture, voici un extrait d'une lettre qu'elle envoya au maître Saint-Saëns en août 1893 :

*Quel intérêt voulez-vous que j'aie à vous envoyer mes manuscrits ? Ils contiennent des idées très neuves, si Liszt était de ce monde elles lui auraient fait un plaisir énorme, il aurait été heureux de me dire : « Marchez en avant ! » Je croyais que vous lui ressembliez !*

À la même période, Satie compose *Vexations*, pièce consistant en huit-cent-quarante répétitions d'un même motif au piano ; elle sera exécutée pour la première fois en 1963 à New York à l'initiative d'un grand admirateur, John Cage. Ne faudrait-il pas aujourd'hui songer à compiler également le cycle *Ce qu'on entend* au nombre des œuvres précur-



seurs, tant la radicalité de la proposition musicale fait immanquablement penser à certaines découvertes opérées dans la deuxième moitié du <sup>xx</sup>e siècle par les compositeurs de musiques dites répétitives et minimalistes ?

Reste enfin à évoquer les pièces pour piano à visées pédagogiques. Elles sont écrites tout à fait à la fin de la vie de compositrice de Marie Jaëll, lorsque celle-ci s'est déjà tournée vers l'enseignement et ses recherches autour du toucher ; de cette nouvelle et intense activité résulteront entre 1894 et 1922 la publication des trois volumes de sa méthode et d'une dizaine d'autres ouvrages théoriques. Ces pièces pédagogiques, aux antipodes de l'aridité conceptuelle des cycles inspirés de Dante, atteignent à une simplicité toute schumannienne : la contradiction n'est qu'apparente, et peut-être doit-on y voir un même mouvement de dépouillement et de simplification de sa musique. Il s'agit principalement des deux cycles de douze morceaux intitulés *Les Beaux Jours* et *Les Jours pluvieux* dédiés à ses élèves, les cinq frères et sœurs Spalding. Plus tard, elle inclura dans la version définitive de sa méthode en trois volumes, six petites pièces très simples, qui paraîtront en 1930 additionnées d'un dernier petit morceau sous le titre *Sept Pièces faciles pour piano – Pour les enfants*.

Dans *Les Beaux Jours*, l'inspiration poétique va à l'essentiel : le crépitement des étincelles de « Incendie de broussailles » s'entend tout au long de la pièce dans les notes piquées à la main droite, jusqu'aux derniers accords aigus évoquant des flammes devenues grandes. Dans « Murmures du ruisseau », ce sont les arpèges roulant d'une main à l'autre qui miment l'agitation des eaux. « On rit » fait clairement tinter les rythmes variés des rigolades et des gloussements, tandis que « Le Pâtre et l'Écho » et « Le Tocsin » utilisent l'évocation d'une flûte ou d'un hautbois lointain dans le premier cas, d'un ostinato de cloches dans l'autre. Même simplicité dans *Les Jours pluvieux* où seront égrenées toutes les nuances et variations d'une pluie qui s'abat, de « Quelques Gouttes de pluie » jusqu'à « Vent et Pluie », en passant par « Petite Pluie fine » ; et lorsque « L'Orage ne vient pas », les notes qui vibrent à la main gauche, accélèrent et ralentissent à la main droite, n'éclatent jamais et finissent par s'éteindre ensemble. Exercice réussi de délicatesse et de poésie nue.



## MUSIQUE DE CHAMBRE – MÉLODIES

En parcourant l'activité de compositrice de Marie Jaëll depuis les débuts, la grande surprise est de constater la cohabitation précoce de réalisations aussi différentes que les *Six Petites Pièces pour piano* ou un *Impromptu* minimaliste, avec une vaste *Sonate pour piano* dédiée « à l'illustre maître François Liszt ». Il s'agit d'un trait constant du parcours de Jaëll dans l'écriture musicale : une aspiration à la maîtrise des formes classiques, sonates et concertos, cantate et poème symphonique, dans lesquelles elle se jette corps et âme dès le début de sa formation. Notons par contraste qu'Alfred, son mari compositeur, s'est quant à lui cantonné toute sa vie à des formes plus légères, moins exigeantes : son catalogue affiche d'un côté d'innombrables variations brillantes et virtuoses sur des airs d'opéras, de l'autre quelques dizaines de romances originales ou airs populaires arrangés pour le salon.

Après cette vaste *Sonate pour piano*, c'est animée du même esprit de sérieux et d'audace que son épouse compose dès 1875, à l'âge de vingt-neuf ans, un *Quatuor à cordes en sol mineur*. À titre de comparaison savoureuse, on peut remarquer que son professeur Saint-Saëns attendra sa cinquante-quatrième année pour offrir à la postérité son premier quatuor à cordes, et dix-neuf ans de plus pour le second. Dès l'année suivante, Jaëll adapte elle-même cette œuvre en *Quatuor avec piano*, belle occasion de s'offrir une partie de piano en faisant disparaître l'un des deux violons. Il est malheureusement peu probable d'entendre un jour ledit *Quatuor avec piano*, car, à l'instar d'une large part de sa production, les manuscrits qui nous sont parvenus sont souvent compliqués de ratures, grattages et collettes, rendant hasardeux, parfois impossible, l'établissement d'un texte musical possiblement définitif : trait immuable de l'artiste, qui ne se départira jamais d'une furie de révisions et de relectures, de reprises et de refontes de ses propres œuvres. Cette tendance dangereuse poussa le général alsacien Théodore Parmentier – grand ami et confident, mais aussi relecteur, critique et correcteur de ses compositions – à inciter fortement son amie à livrer le plus tôt possible ses œuvres à la publication, sans quoi elle continuerait à les corriger sans fin.

Au chapitre des formes classiques verra également le jour en 1881 une (toujours) vaste *Sonate pour violoncelle*, dédiée au compositeur et critique Ernest Reyer et révisée en 1886 ; nous savons par sa corres-

pondance que Jaëll interpréta en une occasion au moins cette sonate avec le célèbre violoncelliste David Popper. De la *Sonate pour violon* dédiée à Teresa Milanollo, autre concertiste célèbre qui fut l'épouse du général Parmentier, la partie d'accompagnement pour le piano est semble-t-il aujourd'hui irrémédiablement perdue. Citons enfin quelques pièces plus anecdotiques, mais dont le charme a sans doute su égayer les salons : une *Fantaisie* et une *Romance* pour violon et piano.

Marie Jaëll a consacré une énergie particulière à la composition de mélodies pour voix avec accompagnement de piano : alternent une inspiration personnelle grâce aux textes dont elle est l'auteur, et des poèmes de Jean de Richépin (*La Mer*), de Victor Hugo (sept mélodies tirées des *Orientales*), mais aussi de Baudelaire, Gide, Ronsard, soit en tout vingt-cinq mélodies environ. Comme à l'accoutumée, la partie du piano d'accompagnement a été particulièrement ciselée de manière à suivre au plus près les sentiments portés par la voix. Espérant faire éditer ses *Orientales* chez Heugel, elle écrit à l'éditeur :

*Je viens de terminer un recueil des mélodies tiré des Orientales de Victor Hugo. C'est beaucoup mieux que tout ce que vous connaissez de moi. En la voyant vous constaterez sans doute que c'est une œuvre durable qui aura un grand retentissement.*

Ces mélodies parurent finalement chez Dupont et tombèrent dans l'oubli, malgré le pronostic de l'auteur ; l'inspiration y est pourtant très vivace, sans doute stimulée par les libertés qu'un exotisme de bon aloi permettait de s'accorder. Entendue aujourd'hui, une mélodie telle que *Le Voile* résonne encore de manière très actuelle par son sujet.

Il est par ailleurs intéressant de constater que la quasi totalité des poèmes dont Jaëll est l'auteur dans l'optique d'une mise en musique, sont à notre connaissance rédigés d'abord en allemand, langue maternelle, langue du cœur et de l'intime : ses *Quatre Mélodies* chez l'éditeur Brandus (traduction des *Fünf Lieder* parus dans un premier temps chez Schott), *La Légende des ours* d'abord intitulée *Bärenlieder*, mais aussi le texte de la cantate *Au tombeau d'un enfant défunt*, hommage à l'un des fils de Saint-Saëns (*Am Grabe eines Kindes*), et celui du poème symphonique *Ossiane (Götterlieder)*. C'est donc toujours dans un deuxième temps qu'une version française est pensée et concrétisée. Voilà qui questionne à nouveau la situation de Jaëll entre influences allemandes

et françaises ; nous apporterons à la fin du présent article quelques éléments de réponse.

Bien que nous ne sachions pas si une version pour piano a précédé ou non son orchestration, les six mélodies composant *La Légende des ours* (sous-titrées « Chants humoristiques pour voix de soprano et accompagnement d'orchestre ») occupent une place à part dans le catalogue. Difficile en effet de ne pas s'arrêter sur le mot de Saint-Saëns à son élève dans une lettre datée de 1879, année de la création du cycle :

*Si vous avez envie de l'orchestre pour vos lieder ne vous gênez pas, le lied avec orchestre est une nécessité sociale ; s'il y en avait, on ne chanterait pas toujours dans les concerts des airs d'opéra qui y font souvent piteuse figure.*

Signe d'un problème récurrent, Florent Schmitt ne dira rien d'autre en 1913 :

*Et que lui faire chanter, à ce soliste ? Éternellement des fragments d'opéra de Gluck, de Mozart, de Wagner, ou cet air de l'Archange de la Rédemption que, il faut en convenir, nous commençons à bien connaître ?*

Jaëll ne s'est donc pas gênée, choisissant elle aussi de répondre à la question par le moyen de la mélodie avec orchestre, sur un sujet de son propre cru et pour le moins farfelu : les tribulations, les amours et la mort d'un ourson et d'une oursonne. Il faut rappeler que cette aspiration à la mélodie avec orchestre a été concrétisée par un grand nombre de compositeurs français du XIX<sup>e</sup> siècle, de Gounod à Dubois en passant par Berlioz, Massenet et Saint-Saëns lui-même, laissant un immense corpus aujourd'hui totalement méconnu – ce qui fait que l'on continue à entendre en concert les mêmes éternels airs d'opéra que nous commençons vraiment à bien connaître.

*La Légende des ours*, œuvre atypique où les audaces abondent, étonne. Depuis le *Premier Concerto en ré mineur* de 1877 à l'orchestration encore classiquement agencée, parfois un peu appliquée, le changement est radical. Là, les groupes instrumentaux sont autonomes, s'enrichissent ou s'appauvrissent de certains éléments d'une mesure à l'autre, si bien que rien ne se répète servilement, aucun truc ni procédé n'est appliqué. On y reconnaît la patte des compositeurs habiles qui jouent de l'orchestre comme d'un instrument : les combinaisons et les timbres

sont constamment inventés, expérimentés, avec un grand sens du détail. Aussi le motif de trois notes mimant la démarche de l'ours, et avec lui les autres motifs récurrents parcourant l'œuvre, s'effacent-ils devant le travail orchestral de la couleur qui domine tout : la scène de dispute, la scène de danse comique de l'ours, la scène de tendresse, toutes font l'objet d'une réflexion très précise sur les instruments, leur emploi, leur combinaison, leur récit propre.

Au début de la cinquième mélodie (« Union malheureuse »), cordes et vents entrent seuls ou par deux, et se répondent lentement. Soudain, la mélodie naissante est reprise et enrichie par la clarinette basse, entraînant derrière elle tout l'orchestre qui gonfle d'un coup : la dispute entre les ours survient, chaque pupitre agrège sa partie singulière aux autres, plusieurs vagues déferlent, pour aboutir à un grand *tutti* dissonant. Et l'on se surprend à songer que nos Ours sont décidément plus proches de *La Mer* de Debussy que du *Roi de Lahore* de Massenet.



#### MUSIQUE CONCERTANTE – CHŒUR ET ORCHESTRE

Dans la production avec orchestre de Marie Jaëll, difficile de ne pas s'arrêter aux deux concertos pour piano, passionnants à plus d'un titre. D'abord, nous l'avons déjà souligné, ce sont les œuvres qu'une compositrice dédie à elle-même, jouant ainsi sur tous les tableaux : elle s'offre un morceau de choix selon son goût et son désir, et offre au public friand d'exploits pianistiques sa propre vision de la virtuosité. Ensuite, grâce à sa renommée personnelle, ces concertos sont les œuvres avec orchestre qu'elle parvient le plus souvent à faire donner en concert, avec également le *Concerto pour violoncelle* ; les trois autres – cantate, poème symphonique et mélodies avec orchestre – connurent au mieux une première exécution totale ou partielle, au pire pas de création du tout.

Enfin, les concertos pour piano concentrent toutes les caractéristiques du chemin météorique qu'elle suivit en matière de composition. On y retrouve certes des bases classiques exploitées sans déférence excessive : aussi le *Concerto n° 1 en ré mineur* de 1877 débute-t-il curieusement en amorçant un thème de fugue, mais sans lendemain ; par ailleurs, une certaine parenté s'y établit avec le *Concerto n° 2 en ré*

*mineur* de Mendelssohn, dans le début lent du premier mouvement et dans le cantabile des cordes de l'adagio ; Beethoven ne semble pas loin non plus, avec la cellule mélodique de six notes employée par Jaëll comme premier thème, ou dans l'emploi d'une certaine grandiloquence majestueuse à l'orchestre ; concernant le final, les journalistes de l'époque évoquèrent enfin des réminiscences de Schumann et de Rubinstein. En 1879, voici en quels termes *Le Ménestrel* relate une exécution de ce concerto :

*Le prélude [du poème symphonique Götterlieder ou Ossiane] et l'adagio du Concerto en ré mineur ont obtenu un franc et bien légitime succès. – Le final est un véritable assaut de gymnastique et de vélocité ; il semble que l'auteur ait voulu y réunir tout ce qu'il est possible d'imaginer en fait de difficultés. Voilà, à coup sûr, un morceau bien friand pour les amateurs du genre ; le public en est resté cloué à sa place ! – Comme toujours, l'orchestre Colonne a fait des prodiges de valeur ; mais que ces pauvres musiciens ont du être fatigués !*

Il est intéressant de noter que la presse musicale de 1877 s'accorde sur un point bien particulier : « Son *Concerto en ré mineur* est bien plus une symphonie qu'un morceau pour piano avec orchestre. La virtuose s'y est effacée pour mettre la symphoniste en relief » (*Le Ménestrel*) ; « Le *Concerto en ré mineur* est très symphonique ; le piano y est souvent subordonné à l'orchestre » (*Revue et Gazette musicale*). Cette unanimité teintée d'étonnement nous informerait-elle d'un changement de rapport et d'équilibre dans le genre du concerto, dont Jaëll aurait été l'une des pionnières ?

Le *Concerto n° 2 en ut mineur* pousse l'investigation beaucoup plus loin : le découpage traditionnel en mouvements est abandonné au profit d'une partition continue en quatre sections. Au chapitrage de la musique selon la forme ancienne est donc substitué un élan ininterrompu favorisant la complexité du discours ; effet collatéral, l'attention du public est mobilisée pendant vingt-cinq minutes d'affilée, sans possibilité d'applaudissements ou de toute autre manifestation.

Si l'accueil critique et public ne s'avère pas excellent, Jaëll y gagne en revanche un admirateur inconditionnel en la personne de Liszt. Avant la création de l'œuvre le 18 avril 1884 à la Société nationale de musique, il s'exprime en ces termes :



*À quand votre superbe Concerto, que vous devez produire à Paris ? [...] J'écouterai et entendrai mentalement et de cœur le fameux Concerto ossianique. [Jeu de mot sur Ossiane, le poème symphonique composé par Marie Jaëll. Liszt l'appellera « Ossiana » toute sa vie, comme en témoigne leur correspondance.]*

Le 27 avril 1884, le même :

*Rien de surprenant, chère Ossiana, à ce que votre superbe Concerto n'ait pas été compris à la première audition. On se raviserà, à bon escient. Fort à mon regret, je n'ai pas trouvé place pour le Concerto dans le programme, excessivement surchargé, de la prochaine Tonkünstlerversammlung du 23 au 24 mai à Weimar. [...] Cette fois le beau sexe ne sera pas en évidence ; tant pis pour nous le vilain sexe.*

Et le 2 mai 1884 :

*Ne manquez pas d'apporter à la Hofgärtnerei la partition et les parties de votre Concerto, œuvre maîtresse et géniale.*

Lu enfin dans *Le Ménestrel* du 1<sup>er</sup> février 1885, après une nouvelle exécution dirigée par Benjamin Godard :

*[Marie Jaëll] est un artiste puissant, passionné, poétique, à qui l'on pourrait seulement souhaiter un peu plus de féminisme [sic]. Son Concerto en ut mineur est une œuvre maîtresse, et elle l'a exécuté d'une façon superbe.*

Il est très tentant de mettre en rapport ce concerto avec *Les Djinns* de César Franck, poème symphonique pour piano et orchestre composé la même année, mais créé seulement en 1884. Même si l'œuvre de Marie Jaëll n'affiche aucune ambition programmatique ou illustrative, elle est orientalisante par bien des aspects, à commencer par un emploi de modes non-occidentaux ; les impressions visuelles et auditives y foisonnent, comme par exemple les évocations très élaborées de chants d'oiseaux ; enfin, si Franck trouve son sujet dans *Les Orientales* de Victor Hugo, nous savons que la compositrice s'inspirera également de ce recueil quelques années plus tard.

Le *Concerto en fa majeur pour violoncelle* (1882) connut lui aussi une belle carrière, son dédicataire, le célèbre violoncelliste Jules Delsart, s'employant à le promouvoir. Le belge Adolphe Fischer, autre instrumentiste de renom dédicataire du *Concerto pour violoncelle* de Lalo, semble quant à lui avoir demandé à Jaëll l'autorisation d'interpréter l'ouvrage au Gewandhaus de Leipzig. Loin de certains concertos dont les textures orchestrales ont la réputation d'engloutir le soliste (le chef-d'œuvre de Dvorak par exemple, composé en 1896), le *Concerto pour violoncelle* de la compositrice a fait l'objet d'une attention très précise en la matière, et se voit doté d'une instrumentation fine et légère, laissant toute la place au chant du violoncelle. Incidemment, l'on pourra remarquer que ces deux concertos – Dvorak et Jaëll – (particulièrement leurs premiers mouvements respectifs) nourrissent une parenté surprenante dans l'inspiration résolument « américaine » qui les anime : rappelons ici que la sœur de Marie Jaëll fut la première épouse de Conrad Diehl, médecin allemand élu par la suite maire de la ville de Buffalo. L'Alsacienne gardera une affection particulière pour ses nièces et neveux américains, dont elle fit ses légataires après sa mort. Au sortir d'un *Allegro moderato* plein de souffle plongeant l'auditeur au milieu des grands espaces inexplorés, l'inspiration de la compositrice se révèle particulièrement élevée dans le mouvement lent, un *Andantino sostenuto* délicat porté aux cordes par une alternance de *pizzicati* et de jeu à l'archet chaque fois que la mélodie est reprise ; la courte section centrale du mouvement, par sa mesure peu habituelle notée 9/16 – une sorte de pulsation ternaire dans une pulsation déjà ternaire –, renforce le balancement poignant de l'expression musicale, et démultiplie l'effet d'un violoncelle aérien. Le final enfiévré, à la manière d'une tarentelle, conclue une œuvre extrêmement ramassée, d'une durée de quinze minutes à peine, qui séduit par sa simplicité, son énergie et sa clarté. L'effectif instrumental réduit invite à nouveau le soliste au cœur du discours musical, l'entourant et l'habillant par le travail des couleurs et de la juste texture.

Le contraste d'échelle est saisissant avec les deux dernières grandes œuvres avec orchestre qu'il nous reste à évoquer. Dans le poème symphonique pour soprano et chœur mixte intitulé *Ossiane*, le souffle mythologique qui parcourt la composition de part en part réclame des moyens énormes, et l'inscription de Jaëll dans les lignées wagnériennes et straussiennes est évidente : par exemple, le groupe des

cuvres convoque quatre cors, trois trompettes, quatre trombones, quatre saxhorns et un tuba. Le sujet du poème emprunte aux épopées irlandaises et à la mythologie celtique, en narrant l'ascension initiatique d'une poétesse nommée Ossiane vers les sommets ordinairement inatteignables habités par Bélès, dieu de l'Harmonie. La voix d'Ossiane est incarnée par la soprano solo, celle du dieu par l'orchestre lui-même. Marie Jaëll opère un drôle de retournement par lequel le barde Ossian – dont les écrits apocryphes ont été rédigés puis diffusés par MacPherson à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle – n'est plus narrateur mais acteur, n'est plus homme mais femme. Le poète, descripteur lointain, devient l'aventurier qui expérimente l'ascension au ciel, comme le poète Dante expérimente la descente aux enfers. Lors de la création partielle de l'œuvre en 1879, *Le Ménestrel* conclut :

*Nous dirons donc tout de suite que si M<sup>me</sup> Jaëll a voulu prouver que les ressources infinies de l'art de l'orchestration lui sont familières, elle a complètement réussi. Ses combinaisons de timbres produisent parfois des effets aussi heureux qu'inattendus et ses tutti sont vigoureusement traités. Quant à sa manière de procéder, elle appartient évidemment à l'école wagnérienne ; comme le chef de cette école, elle ne fait pas une assez large part à la mélodie, qu'elle sacrifie à d'interminables modulations.*

Quel contraste avec l'orchestre du *Concerto n° 1 pour piano* composé également en 1877 !

Enfin, la cantate pour alto solo, chœur, orgue et orchestre intitulée *Am Grabe eines Kindes* ou *Au tombeau d'un enfant*, fut écrite en 1879 en hommage à la disparition tragique de l'un des fils de Camille Saint-Saëns, et créée à Anvers en 1880. Elle comporte trois grands chœurs (« La Tombe », le « Chœur des Esprits de la Terre », le « Chœur des Anges ») entrecoupés de deux interludes pour voix d'alto solo, orgue et petit orchestre. Il est encore à noter que l'effectif très vaste requis pour cette œuvre correspond peu ou prou à l'orchestre de *Tod und Verklärung* de Richard Strauss, écrit dix ans plus tard ; les partitions manuscrites de chœur qui nous sont parvenues laissent supposer quant à elles un total requis de 120 à 130 chanteurs.



## LA SYNTHÈSE JAËLLIENNE

Femme de carrière, artiste ayant fait sa place dans un monde très masculin, Marie Jaëll s'employa à gagner la reconnaissance de ses pairs, et à devenir en quelque sorte le plus français des compositeurs français. Optant de manière militante pour la France après l'annexion de l'Alsace-Lorraine, elle choisit Camille Saint-Saëns, véritable gloire nationale, pour qu'il lui dispense son enseignement. En 1879, elle est la première femme admise en tant que membre de la Société nationale des compositeurs de musique ; ses œuvres seront très souvent interprétées lors de séances de la Société nationale de musique.

Mais comment classer et définir son œuvre parfois énigmatique ? Fut-elle une compositrice typiquement française ? Une compositrice d'inspiration allemande ? Si Marie Jaëll protesta toute sa vie du wagnérisme qu'on essaya de lui faire endosser à son corps défendant, il faut néanmoins rappeler que domine dans sa première formation pianistique le répertoire allemand et autrichien, ce qui laissera dans ses partitions des traces indélébiles ; plus tard, sa fréquentation intensive de l'œuvre de Liszt, ainsi que ses séries de concerts retentissants où elle interprète aussi bien l'intégrale des sonates de Beethoven, que l'intégrale de la musique pour piano de Chopin, ne démentiront pas l'impression que le regard et l'âme de cette femme demeurent résolument tournés vers la sphère allemande, et au-delà.

Pourtant, au cœur même de ce tiraillement sans solution, elle tente une voie isolée, dont certains traits finissent par nous apparaître : une prééminence de l'évocation imagée et colorée, du regard sur le monde naturel et intérieur ; une fusion de tous les instruments entre eux – solistes ou non –, leurs lignes individuelles complexes s'élaborant en un discours unique, en une seule voix orchestrale ; la mise en œuvre d'un certain minimalisme, où le matériau de départ n'est pas varié, développé et enrichi à la manière classique, mais maintenu dans son dépouillement jusqu'au bout.

Ces recherches se concentrent dans un outil inattendu, l'orchestre, où elle se fait pionnière selon son idée. Elle y invente un certain art libre de l'orchestration par lequel l'intention poétique commande entièrement au matériau, le modèle et le cisèle. Dans son mémoire sur la compositrice, Marie-Hélène Cautain transcrit cette note étonnante issue des cahiers de 1916 :

*J'étais particulièrement douée pour l'orchestration. Dans [Ce qu'on entend dans] l'Enfer il y de l'orchestration, ce n'est pas écrit pour piano. C'est architectural. La dissociation, l'individualité des doigts et leurs rapports c'est aussi de l'orchestration.*

Marie Jaëll opère une sorte de synthèse intellectuelle posant l'orchestration comme une pensée globale et unifiante, une « architecture » où chaque élément demande une attention propre, un détail dans sa conception et son agencement avec le tout. Signes avant-coureurs d'un triomphe de l'orchestre « à la française » dont Fauré, Debussy et Ravel seront les hérauts et les héros ? Le présent livre-disque permet aujourd'hui d'en discuter sur pièce.



Diplôme du Conservatoire impérial de musique :  
premier prix de piano décerné en 1862 à Marie-Christine Trautmann.  
(Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)

The diploma from the Conservatoire Impérial de Musique:  
first prize for piano awarded in 1862 to Marie-Christine Trautmann.  
(Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg)



Marie Jaëll.  
(Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)

Marie Jaëll.  
(Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg)

## MARIE JAËLL AU REGARD DE SES CORRESPONDANTS

*Marie-Laure Ingelaere*

Marie Jaëll n'a pas été seulement une pianiste dont le nom est attaché à sa méthode mais aussi une grande virtuose dont la renommée a dépassé les frontières de la France, et l'une des rares compositrices membres de la Société des compositeurs de musique de Paris. « Française alsacienne » : c'est l'identité qu'elle affirmait.

Cependant, actuellement, son nom éveille peu d'échos, même dans les milieux musicaux. Nous nous proposons de la rencontrer en explorant sa correspondance conservée dans les archives données à la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg. L'ensemble couvre une période allant de 1866 jusqu'aux dernières années de sa vie, vers 1925. Comment ne pas être attiré par ces lettres échangées avec des correspondants si différents tels que, par exemple, le pianiste Eugen d'Albert, le météorologue Alfred Angot, la romancière Gosswine von Berlepsch, le Docteur Charles Féré (son collaborateur scientifique), la cantatrice Louise Ott, le général Théodore Parmentier, l'homme de lettres Maurice Pottecher, la poétesse Catherine Pozzi, son amie Anna Sandherr, Albert Schweitzer, et bien d'autres. Tout un univers musical et mondain devient peu à peu perceptible mais la place nous manque : nous ne donnerons la parole qu'à quelques-uns des interlocuteurs de Marie Jaëll qui nous la feront apparaître parfois sous des traits inattendus.

À l'époque, on s'écrivait comme maintenant on téléphone : les échanges épistolaires foisonnent entre Marie, sa famille, ses amis et connaissances ! Les lettres reçues sont majoritaires mais on découvre parfois des courriers « à deux voix ». Certains ont été publiés ou étudiés, en particulier ceux avec des personnalités connues comme Franz

Liszt, Camille Saint-Saëns, Édouard Schuré. Un très grand nombre de lettres reçues par des élèves ont été conservées : elles concernent les recherches pianistiques de Marie. Ce sont des instructions détaillées, dans un style familier, accompagnées parfois de schémas ; des notes presque « techniques ». Elles sont complémentaires de celles des *Cahiers de travail* où Marie consignait ses découvertes. La rigueur, la persévérance et la ténacité, ancrées dans une foi et une confiance inébranlables en elle-même, sont des constantes de la manière d'être de la pianiste. Parfois, il n'existe que quelques lettres, ou même une seule. Dans d'autres cas, des dizaines de feuilles reflètent l'intensité des relations réciproques. Enfin, il y a la correspondance avec sa famille, les Kiener, d'un côté, cousins germains du côté de son père, et sa sœur aînée Caroline Trautmann (1840-1888) de l'autre.



### DE SOLIDES LIENS FAMILIAUX

Née dans une famille paysanne du nord de l'Alsace, Marie Trautmann n'a pas laissé la renommée et le succès lui faire renier ses origines. Les lettres le prouvent : elle est toujours restée très attachée à sa tante du côté paternel, et à sa cousine germaine Madeleine Remppe épouse Kiener. Elle reporte toute son affection sur les enfants de cette dernière dont les prénoms reviennent souvent dans les correspondances : Léon, Marie, Fritz, Alice, André, Hélène. Elle considère ces petits-cousins comme ses neveux, et ces derniers l'appellent « Tante » ! Marie Kiener (1872-1941), son élève aussi, est comme sa fille adoptive ; elle signe « Ta fille » les lettres qu'elle adresse à Marie qui, elle, paraphe ses envois par « Maman ». En Alsace, Marie Kiener répond à Marie Jaëll :

*Ma chérie,*

*Ton mot de Bicêtre [Hôpital parisien] m'a fait tant plaisir – que de souvenirs surgissent et rien que de beaux. Avec quelle joie j'y allais. Je revois le trajet... l'hospice, le laboratoire, le chronomètre – ah comme tout cela est vivant devant moi – vivant surtout le visage de ton ami [Charles Féré]. [...] Je t'embrasse tendrement, Ta fille.*

(Marie Kiener, sans date)



Marie Jaëll avait un frère, Georges, agriculteur, resté toute sa vie à Steinseltz : il ne subsiste aucune correspondance entre eux ; un signe de leurs relations difficiles certainement. La tradition familiale rapporte qu'il se plaisait à secouer les personnalités invitées par sa sœur lorsqu'il les ramenait de Wissembourg à Steinseltz, en carriole à chevaux !

Un autre lot de lettres attire particulièrement l'attention : celles échangées par Marie avec sa sœur Caroline qui avait émigré à Buffalo (NY), après son mariage avec George Diehl, en 1869. Complicité et confiance réciproques en sont la marque dominante :

*Pardonne ma lettre d'hier qui était celle d'une affolée et unis ton âme à la mienne en prière pour obtenir la guérison de Georges [son fils malade]... les médecins disent qu'il n'y a aucun danger mais ma foi est en Dieu seul et je veux que ton âme forte s'unisse à mon âme. [...] Prends-moi dans tes bras, sœur et serre-moi contre ton cœur.*

(Caroline, 27 février 1888)

Une même conception des relations humaines, des préoccupations philosophiques communes, l'authenticité de leurs relations, les rassemblaient aussi :

*Je te préviens que peu à peu tu trouveras en moi une correspondante très exigeante. Vois-tu ma sœur, j'aimerais beaucoup cultiver la bonté idéale surtout comme tu penses que c'est là ma vocation...*

(Caroline, 31 mars 1886)

Mais Caroline décède à 48 ans au retour par bateau d'un séjour en Alsace, avant d'arriver à New York. Marie Jaëll l'annonce à Madeleine Kiener :

*J'ai enfin des nouvelles, comme je l'avais présumé, Caroline n'a pas supporté le mal de mer, elle est morte tout près de New York.*

(Marie, 1888)

Caroline avait trois enfants, les « neveux d'Amérique » de Marie : Clara, Charlotte et George. Marie les considère comme les enfants qu'elle n'a pas eus. Clara, organiste, manifeste une véritable adoration pour elle :

*Ma chère tante,*

*Je te remercie beaucoup de m'avoir envoyé ton livre. Je n'ai pas encore eu le temps de l'étudier mais ça a l'air d'être bien intéressant. Papa et George disent que ce n'est pas [de] la musique mais [de] la physiologie. Ils n'ont regardé que les mains et les os. J'ai rêvé hier soir que tu es venue ici nous faire une visite et j'étais si heureuse que j'ai pleuré, mais hélas ! quand je me suis réveillée tu n'étais pas ici du tout. C'est une chose too good to be true comme on dit en anglais de t'avoir ici.*

(Clara, sans date)

Que d'invitations Clara enverra-t-elle en vain à Marie ! Mais, admirative et fière d'elle, Clara fait connaître la pédagogie de sa tante :

*Tout le monde est content que je donne ces conférences car dans ces jours-ci on commence à réaliser [sic] l'importance d'une éducation musicale qui va plus loin que de seulement jouer d'un instrument ou chanter. C'est ce qu'on a fait surtout en Amérique pendant toutes ces années...*

(Clara, sans date)

C'est Clara qui ira voir à Paris cette tante extraordinaire, et elle nous livre l'un des rares portraits de Marie Jaëll qui ne soit pas celui de la « pianiste » en concert ou de la professeure :

*Je ne pourrai jamais te dire tout ce que j'ai senti en te voyant de nouveau et te trouvant toujours cette femme merveilleuse qui donne au monde une chose si étonnante. Je ne peux vraiment pas le dire mais je veux que tu saches que je comprends beaucoup plus que tu ne le crois [...] surtout je t'aime ! et c'est l'amour qui compte, n'est-ce pas ?... Je t'aime, ma Tante [...] et quand je t'ai vue là dans ta porte quand nous descendions ton escalier, là debout, avec ton sourire si doux je ne pouvais presque pas te quitter [...] – Tu as été si bonne pour moi et je comprends aussi tout ce que cela t'a coûté au milieu de ton travail si énorme et si concentré – Je l'apprécie ma tante chérie et je t'aime encore plus...*

(Clara, sans date)

Remarquons que c'est en français, la langue transmise par Caroline à ses enfants, que les lettres sont écrites : la langue du cœur certainement.



## « MARIE JAËLL D'ALSACE »

Après avoir assisté au concert donné par Marie à Paris, le 27 avril 1863, un critique écrit :

*Son éducation, on le sait, fut puisée à différentes sources, et la moins pure assurément n'est pas la dernière, car M<sup>lle</sup> Trautmann obtint le premier prix au Conservatoire [de Paris].*

(Revue et Gazette musicale de Paris, 17 mai 1863)

Marie Jaëll évoque souvent comme un dilemme la double culture dont elle a hérité par sa formation musicale en Allemagne et en France, et elle est loin de la considérer comme une richesse. Paradoxalement, celle-ci lui pèse, certainement parce qu'elle est avant tout « alsacienne », partagée entre deux cultures, même sur le plan musical. Elle l'exprime clairement quand elle écrit à Anna Sandherr :

*Comme vous me connaissez bien, chère amie. Le bien artistique que je trouverais en Allemagne me donnerait trop de souffrance morale. Je ne puis pas m'y exposer. D'ailleurs si je suis forte, je dois porter la force en moi et il faut, autant que possible, naître de soi-même.*

(Marie, 25 août 1880)

... ou à Fritz Kiener :

*Je puis difficilement te dire ce qui se passe en moi lorsque j'entends parler de l'Alsace. Je me sens devenir nos ancêtres et je m'émeus. Ton article m'a ému comme si le sol de notre pays faisait partie de ma substance. L'intensité de ces impressions d'identité profonde réveille en moi comme une force souterraine qui active les autres.*

(Marie, sans date)

Liszt lui-même connaît ses convictions quand il lui écrit de Budapest :

*Merci de vos Lieder. Si vous n'étiez pas tant alsacienne-française, je vous demanderais de me communiquer personnellement la partition de votre Concerto, et d'autres de vos œuvres à Weimar.*

(Liszt, 10 février 1880)

Il semble même qu'elle cherche à exprimer son appartenance à l'Alsace lorsqu'elle compose ; si l'on en croit Parmentier, cela amuse son mari :

*Votre déconvenue sur les motifs de vos idylles m'a véritablement fait rire... Ne vous troublez pas pour si peu et excusez votre mari. Quoi qu'on fasse, l'aube et les nuits d'été et les orages et même les chants villageois se ressembleront toujours beaucoup en Prusse et en Alsace. Si vous y mettez votre note subjective alsacienne, cela ne sera compris que par quelques-uns et encore difficilement si rien dans le titre n'indique votre intention. Mon avis serait d'appeler bravement vos petits morceaux Idylles alsaciennes.*

(Parmentier, 30 juin 1880)

Ne s'agirait-il pas des premières esquisses des *Voix du printemps* dont deux pièces s'intitulent *L'Orage* et *Idylle*, créées le 6 mars 1886 à Paris ?

Cet attachement à la terre natale a eu un douloureux retentissement sur le cours de sa vie : les plus belles perspectives d'avenir du couple Jaëll ont été brisées net par l'annexion de l'Alsace par l'Allemagne, en 1870. Elle révèle sa souffrance à l'occasion d'une lettre qu'elle envoie à Marie Kiener pendant la guerre 1914-1918 :

*C'est que derrière cette guerre il y avait l'autre que j'ai vécue en [18]70 avec une impétuosité folle. Elle a changé toute ma vie. C'est par elle seule que je suis venue à Paris qu'avant je n'aimais pas parce que trop frivole. [...] Je ne t'ai jamais dit qu'en 70, au moment de la déclaration en guerre, M. Jaëll devait prendre au Conservatoire de Leipzig la succession de Moscheles. C'était la première situation enseignante du piano en Allemagne, il devait en même temps prendre la direction du journal de musique fondé à Leipzig par Schumann, autre situation superbe. Les contrats étaient prêts, on y signalait même que s'il mourait, l'enterrement honorifique se ferait aux frais de la ville ! Je disais naturellement que si nous étions victorieux cela ne me faisait rien d'être chez eux mais qu'à notre premier échec je partirai. C'est ainsi que les signatures n'ont pas été données même avant que l'échec se produise.*

(Marie, sans date)

La nostalgie d'un passé révolu ne l'empêche pas d'assumer ses convictions, au prix d'affrontements avec ses meilleurs amis ; rester fidèle à soi-même, ne jamais se renier est une attitude incontournable que l'ami-

tié ne peut mettre en cause. Cette réponse que lui envoie Parmentier en est l'illustration :

*Pourquoi, ma chère amie, dites-vous que j'ai fait de l'opposition l'autre soir ? De l'opposition à qui ? à quoi ? – À vous peut-être qui m'aviez convié à cette séance ?... Tant pis, alors. Mais c'est votre faute, car vous ne m'aviez nullement laissé entrevoir le véritable but de la réunion, qui était de jeter par-dessus bord les musiciens d'une certaine école et de transformer la Société nationale de musique française en une simple coterie [...] mais j'avais la conviction que la France n'est pas assez riche encore en musiciens de valeur pour qu'on puisse constituer des groupes et former des sous-écoles dans l'école française – que si l'on ne faisait pas appel à toutes les forces vives, la Société ne pourrait pas vivre.*

(Parmentier, 26 mai 1881)

Sur plus de dix pages écrites avec la même verve passionnée, Parmentier développe tous les arguments possibles pour justifier son opposition à l'introduction d'œuvres de compositeurs étrangers dans les programmes de la Société nationale, qui sera proposée lors de la séance du 16 juin 1881. Il va même jusqu'à la mettre en garde contre des musiciens qu'elle considérait comme ses amis :

*Vous leur apportez votre force vive [...] mais si vous êtes de cette école en théorie, vous en êtes moins que vous ne croyez en pratique. Vos dernières œuvres, votre Trio [...], votre Fantaisie, notre jolie petite romance, vos Idylles, tout cela n'est pas de la musique à audaces inconscientes. [...] Aussi n'êtes-vous qu'acceptée dans le cénacle, parce que vous y comptez des amis ; mais je suis persuadé qu'ils vous trouvent... un peu arriérée.*

(Parmentier, 26 mai 1881)

Quel dommage de ne pas pouvoir lire la réponse de Marie que nous pouvons tout de même imaginer tranchée et énergique certainement ! Et nous comprenons un peu mieux pourquoi la compositrice se sentait parfois incomprise :

*Je jouerai ce jour ma Fantaisie pour piano et violon avec M<sup>me</sup> Parmentier [la violoniste Teresa Milanollo], à la Société Nationale. Ne voulez-vous pas être au nombre des deux ou trois âmes qui comprennent ce que j'écris ? Si*

*vous saviez comme je me replie chaque fois sur moi-même lorsque je vois tant d'oreilles sourdes. Et ce n'est pas leur faute si elles sont sourdes : je jouais dernièrement ma Sonate pour piano et violoncelle avec Popper. La première parole qu'il me disait, c'était : Sie haben aber keine französische Ader in sich [Vous n'avez pas la fibre française]. Je le sais bien ; pour cela aussi, je sais ce que c'est souffrir.*

(Marie à A. Sandherr, 27 avril 1881)

Dilemme culturel, dilemme musical : la tentation d'un repli sur soi saisis la compositrice, prémices peut-être de l'isolement des dernières années de sa vie.



#### UNE VOCATION D'ARTISTE

Entre 1877 et 1882, alors qu'Alfred Jaëll – qui décèdera le 27 février 1882 – est de plus en plus mal, Marie se raccroche désespérément à la composition. Elle vit une profonde crise de confiance. Elle cherche conseil auprès d'un ami alsacien, le philosophe Édouard Schuré (1841-1929) qui lui répond :

*À l'heure qu'il est, je vous connais à fond. Vous êtes artiste et rien qu'artiste. Vous avez une grande originalité, une intelligence remarquable et une volonté de fer. Avec cela on va loin et vous irez. Vous manquez encore de logique et d'harmonie, mais avec votre ambition et votre ténacité vous les acquerrez peut-être par la suite.*

(Schuré, 4 mars 1879)

En 1883, période de composition du *Concerto n° 2 pour piano*, et de *Sphinx*, elle retrouve son équilibre :

*Me voilà enfin complètement rendue à l'art, il est toute ma pensée, toute mon ambition, je me sens retrouvée et je ne me perdrai plus. On n'a pas cette flamme sans devenir digne d'être artiste. J'en suis digne, Dieu veuille que je le prouve.*

(Marie à A. Sandherr, 15 juillet 1883)

Liszt reconnaît l'originalité de ses œuvres dès 1871 :

*... elles surabondent en nouveautés et hardiesses que je n'ose critiquer, mais que j'apprécierai mieux encore quand j'aurai le plaisir de les entendre jouer par leur vaillant, ambitieux et subtil compositeur.*

(Liszt, 18 juillet 1871)

Bien des années après, Parmentier admire la force de caractère de la compositrice qui se révèle capable de ne pas se laisser étouffer par le Maître :

*Je vous félicite de ne pas vous laisser décourager par le jugement de Liszt et de conserver, malgré la confiance que vous avez en lui et votre respect pour son talent, une entière liberté d'esprit pour juger son jugement. [...] En attendant, suivez votre voie, il est incontestable que vous en avez une, qui est bien à vous ; vous avez l'originalité, la sève vivante, exubérante même souvent, et il est certain que vous êtes en progrès.*

(Parmentier, 26 août 1880)



## LA PASSION DE LA RECHERCHE

« Je pioche » : voici une expression favorite de Marie Jaëll. Elle ne s'arrête jamais, menant de front plusieurs réalisations :

*Je travaille, je travaille et je me porte à merveille... il ne faut pas le dire trop haut. Vous savez que je ne suis plus du tout la Marie que vous avez aimée, l'auteur des valse à quatre mains, qui jouait du piano, qui cousait, qui parlait – Je suis un être neuf, tout neuf, qui ne fait qu'écrire et plonger en soi-même. Il sort beaucoup de choses de ces plongeurs, si bien que je suis moi-même tout autre... Un jour, pour me voir, il faudra que vous plongiez dans de gros bouquins en vous cassant à moitié la tête, les oreilles et les doigts...*

(Marie à A. Sandherr, 26 novembre 1877)

Dix ans après, en 1887, le langage est le même :

*Je travaille beaucoup... c'est le bonheur de l'artiste. Ma méthode ne tardera pas à paraître, je dois l'achever ces jours-ci.*

(Marie à A. Sandherr)

Marie place si haut son exigence qu'en 1888, l'ouvrage n'a pas encore paru :

*Tu verras dans les prochains temps que je vais tant t'écrire que vous demanderez grâce... je veux dire composer car j'ai constamment la plume en main. [...] Chez Heugel vont paraître très prochainement Prisme, un recueil de Valses mignonnes et un recueil de Valses mélancoliques. Quant à la méthode, je la recommence, ne pouvant jamais me satisfaire complètement.*

(Marie à A. Sandherr, septembre 1888)

Parmentier est intrigué :

*... et je vous félicite d'avoir terminé votre méthode qui vous a tout absorbée et qui va vous laisser le temps de vous remettre à d'autres travaux. Je suis curieux de voir cette méthode qui ne peut manquer de renfermer des aperçus nouveaux et originaux...*

(Parmentier, 5 novembre 1888)

Le *Toucher* ne paraîtra qu'en 1899. Même pour Marie Jaëll, dont Liszt avait déclaré qu'elle avait « un cerveau de philosophe et des doigts d'artiste », il n'était pas évident de proposer un enseignement à nul autre semblable, basé sur la physiologie dans le but explicite de faire de chaque élève un véritable artiste !

Marie a constamment demandé à ses étudiants de se prêter à ses expériences comme mesurer leurs temps de réaction au clavier, par exemple. Il est moins connu qu'elle s'intéressait de près à la facture des pianos, eux-mêmes objet de ses recherches :

*Je partirai déjà mercredi pour Vienne, car je ne pourrai faire mon programme que là-bas, en essayant les pianos dont j'ignore la réceptibilité [sic] au point de vue du toucher. Il se pourrait peut-être même que mon système leur soit réfractaire parce que leur mécanisme ne serait pas assez affiné ; dans ce cas, je ne jouerai pas du tout. [...] Mais je ne puis pas ne pas vous dire combien je*



suis rayonnante des résultats obtenus sur Pleyel et Érard. J'ai donc tout lieu d'espérer que les autres pianos aussi m'obéiront comme eux.

(Marie, octobre 1883)

À propos d'un piano Bechstein, elle écrit ailleurs :

... car il ne peut pas donner ce qu'il n'a pas. Je dois donc complètement modifier mon toucher et mon jeu ; ceci ne part pas des doigts mais de la tête. Je reste donc de longues heures [...] jouant des Bechstein dans ma tête...

(Marie à A. Sandherr, 11 novembre 1885)

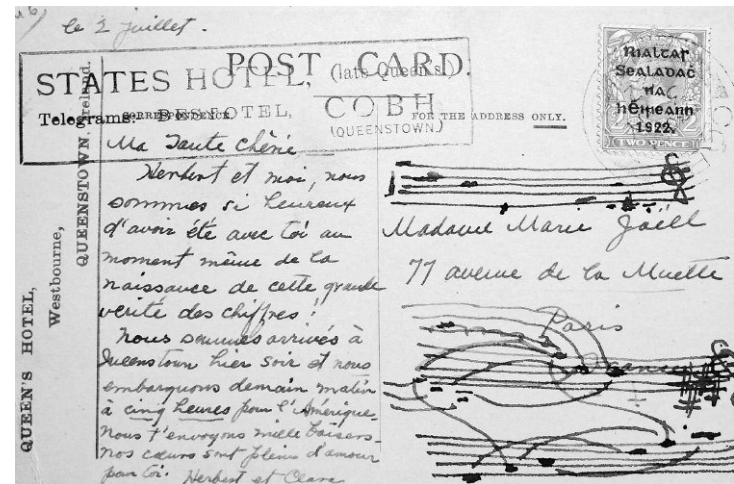
Car c'est l'artiste et non l'instrument qui fait vivre la musique ! Les mains ne sont que le reflet de ce qui se passe dans la tête : la curiosité intellectuelle créatrice de Marie Jaëll est sans cesse en éveil.



Ces échanges épistolaires nous ont permis de jeter quelques coups d'œil furtifs sur un univers bien différent du nôtre, sur un autre monde. Comme lors d'une promenade avec des amis, laissons-nous interpellé par les écrits de nos correspondants, famille, amis, au gré de nos lectures. Avec eux, un coin de voile se lève par moment qui nous permet d'entrevoir la personnalité passionnée, sensible, parfois inattendue de notre musicienne. Ne nous retrouvons-nous pas dans ces lignes de Parmentier, son contemporain pourtant :

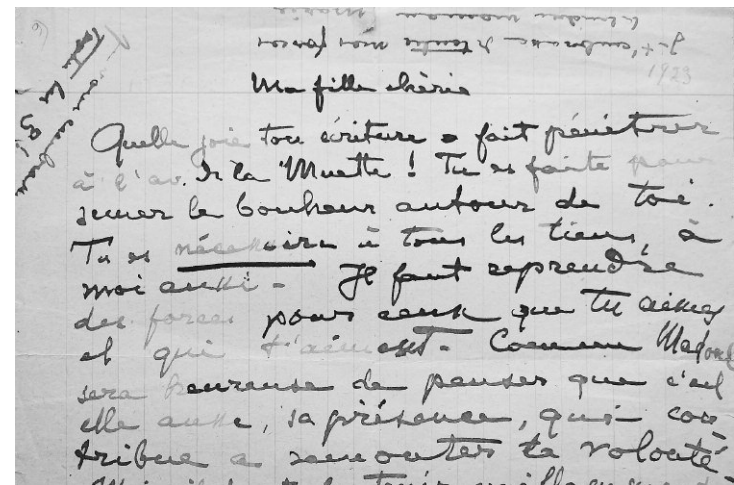
Je cherche à vous deviner, ou plutôt je ne cherche pas trop, car je sais que si vous le vouliez vous ne pourriez pas expliquer vous-même le sphinx qui réside en vous. [...] Mais quelque chose pourtant reste immuable en vous, le fond même de votre nature et ce qui vous donne une individualité si originale et tranchée.

(Parmentier, 22 août 1879)



Carte de Clara Diehl pour Marie Jaëll du 2 juillet 1922. (Collection MLI)

Postcard of July 2, 1922 from Clara Diehl to Marie Jaëll. (MLI Collection)



Lettre de Marie Jaëll à Marie Kiener, sa fille « adoptive ». (Collection MLI)

Letter from Marie Jaëll to Marie Kiener, her 'adopted' daughter. (MLI Collection)

## MARIE JAËLL ET LES AUTRES COMPOSITRICES FRANÇAISES DE LA FIN DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

*Florence Launay*

Au moment où Marie Jaëll aborde l'écriture musicale, les compositrices ne sont plus une rareté dans la vie artistique française, comme dans les siècles précédents et dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Au contraire, les années 1870-1920 représentent une période de floraison, dont les programmes de la Société nationale de musique, de la Société musicale indépendante et des sociétés symphoniques sont le reflet. Marie Jaëll fait partie, aux côtés de Clémence de Grandval, Augusta Holmès et Cécile Chaminade, des quatre compositrices qui ont connu à cette époque succès public et estime de leurs pairs.

Son parcours diffère cependant de celui de ses trois consœurs sur plusieurs points. Elle est notamment venue tardivement à la composition. Les trois autres ont vu leur vocation s'éveiller tôt et ont bénéficié dès l'adolescence de cours d'écriture auprès de musiciens professionnels, une formation qu'elles ont ensuite complétée à l'âge adulte, respectivement avec Camille Saint-Saëns, César Franck et Benjamin Godard. Il s'agit d'une éducation en cours privés, supposant une situation familiale aisée, et semblable à celle suivie par les compositrices des époques précédentes, quand les femmes n'avaient pas accès aux classes du Conservatoire de Paris dans cette discipline. Marie Jaëll est la seule du quatuor à avoir été élève de l'établissement. D'origine provinciale et rurale, elle eut la chance d'avoir des parents peu tenus par les conventions sociales des milieux bourgeois parisiens ; on sait que le père de Cécile Chaminade, confronté au talent

prodige de sa fille, lui interdisait l'entrée au Conservatoire. Elle aurait pu de surcroît étudier la composition dans l'institution, la mention « pour les hommes » accolée aux classes de cette discipline ayant disparu à partir du règlement de 1850. La présence de jeunes filles dans ces classes passa quasiment inaperçue jusqu'à la fin des années 1870 et l'on peut supposer que Marie Jaëll ne reçut pas d'encouragement à briser ce qui était alors un très fort préjugé, à savoir l'incapacité des femmes à aborder la composition transcendante. Elle étudia en cours privés à partir de sa vingt-cinquième année, d'abord avec César Franck, puis avec Camille Saint-Saëns.

Si l'accès à une éducation musicale par le chant et le piano devient au cours du XIX<sup>e</sup> siècle un élément obligatoire de la formation des jeunes filles de la bourgeoisie en pleine expansion, cette éducation n'est pas censée déboucher sur une carrière de musicienne professionnelle. Ce talent est un atout à la fois pour une éventuelle ascension sociale par le mariage et pour le statut qu'il donne à un foyer. À ces époques où les femmes n'ont pas accès aux études universitaires et aux professions lucratives, notamment celles à haute qualification, le mariage est le seul chemin vers l'aisance si une femme n'a pas de fortune personnelle ou ne choisit pas la voie de la galanterie. Le monde musical, comme celui du théâtre, présente cependant une exception : dès le règne de Louis XIII, des musiciennes professionnelles furent membres de la musique du roi, et les chanteuses de l'Académie royale de musique ouvrirent la voie aux carrières prestigieuses de cantatrices, suivies au XVIII<sup>e</sup> siècle par des claviéristes et quelques femmes pratiquant d'autres instruments. Le Conservatoire est la première institution d'enseignement professionnel mixte, cent ans avant l'École des Beaux-Arts et les universités. Certaines musiciennes amateurs vont donc pouvoir détourner les interdits de leurs milieux pour se produire en tant que cantatrices et pianistes hors de la sphère domestique : Clémence de Grandval, Augusta Holmès et Cécile Chaminade acquièrent ainsi dès la sortie de l'adolescence une réputation d'interprètes confirmées dans le milieu musical parisien, se constituant un réseau qui leur servit ensuite pour leur carrière de compositrice.

L'importance du mariage dans les parcours de vie des femmes, avec l'attention exclusive aux devoirs de la sphère domestique qui en découle, a constitué au XIX<sup>e</sup> siècle une source de conflit pour toute musicienne aux ambitions professionnelles. Les compositrices Nadia

Boulangier et Henriette Renié font partie de celles qui ont choisi le célibat pour pouvoir se consacrer entièrement à leur vocation. Elles peuvent aussi avoir renoncé à une éventuelle maternité par peur des conséquences pour leur vie, la mortalité des mères étant alors élevée ; à titre d'exemple, la compositrice Mel [Mélanie] Bonis devint la troisième épouse d'un industriel dont les deux précédentes épouses étaient décédées en mettant un enfant au monde. Qu'en est-il de Marie Jaëll ? Comme avant elle les compositrices Louise Farrenc (épouse d'un flûtiste et éditeur de musique) et Loïsa Puget (épouse d'un auteur dramatique), elle eut la chance de devenir la femme d'un artiste qui non seulement appréciait son talent, mais l'encourageait et l'associait au sien. Mariés en 1866, Marie et Alfred Jaëll donnèrent nombre de concerts ensemble avant que Marie n'entame en 1870 ses études de composition. La correspondance d'Alfred avec Franz Liszt atteste qu'il encouragea son épouse lorsqu'elle commença à s'intéresser à l'écriture. Le couple interpréta à plusieurs reprises en concert les *Valses* de Marie. Alfred joua l'*Andante* et le *Scherzo* de son *Quatuor* avec piano lors d'une tournée dans le Nord de la France en 1877. À la mort de son époux, en 1882, Marie Jaëll avait déjà composé la moitié de son œuvre. Le couple est resté sans enfant, mais, comme le montrent les carrières de Pauline Viardot, Augusta Holmès et Clémence de Grandval, la présence d'enfants n'aurait pas nécessairement entravé la vocation de compositrice de Marie Jaëll : il était alors d'usage dans les milieux aisés de confier sa progéniture à des nourrices et à des gouvernantes. Cependant, malgré le soutien de son époux, Marie Jaëll écrivit :

*À la femme, qu'elle soit douée ou non, l'homme prend à peu près toutes les choses dont il tire ses forces pour produire. Il lui prend la vie. Combien de fois me suis-je vue sombrer avec tous mes rêves dans ce seul fait. L'union de deux êtres peut, certes, être belle, splendide, merveilleuse ; mais, [...] la femme doit-elle toujours succomber et faire le choix entre les ailes du corps et celles de l'âme, sacrifier les unes aux autres ? Ne peut-elle garder quatre ailes ? C'est un mystère dont j'ai voulu voir la fin ; le rêve était-il trop téméraire ?*

(Thérèse Klipffel, « Biographie », *Marie Jaëll*, p. 16)

Cette remarque vient en illustration des incessants conflits entre sphères privée et publique auxquels sont confrontées les femmes, élevées dans un idéal de dévotion complète à la famille :

*Pensons et proclamons que la femme doit, avant tout, rester au Foyer. C'est parfait. Mais encore faut-il qu'elle en ait un. Il suffit que le travail féminin, quel qu'il soit, n'ait pas, comme élément inspirateur, la tendance malade vers le féminisme. Qu'il soit une contribution à l'œuvre familiale lorsque la famille se constitue ; un élément d'indépendance et de dignité d'existence, lorsqu'elle ne se constitue pas. Mais jamais un dissolvant, un facteur capable d'éloigner la femme de ses fonctions naturelles, normales, fonctions dans l'heureux accomplissement desquelles elle trouvera toujours les meilleures chances de satisfaction, d'estime des autres et d'estime de soi-même.*

(Tante Marguerite, *La femme qui réussit*, p. 298)

Quelle place dès lors pour la composition dans les vies ? Comment trouver l'énergie nécessaire à la promotion de l'œuvre ? Une femme peut-elle espérer atteindre à un statut de compositrice professionnelle ? Il n'est pas surprenant que Clémence de Grandval et Augusta Holmès aient laissé des corpus importants, de taille semblable à ceux de leurs contemporains. Elles étaient toutes deux issues de milieux fortunés. La première reçut de surcroît le soutien sans faille d'un mari mélomane qui remplit la fonction de secrétaire, et la seconde ne se maria pas, laissant l'éducation des enfants qu'elle eut de Catulle Mendès à des membres de la famille. Outre ses fonctions de maîtresse de maison (même aidée de domestiques, c'est toujours l'épouse qui veille aux besoins du ménage), Marie Jaëll devait gagner sa vie par des concerts et des activités pédagogiques, comme dut le faire avant elle Louise Farrenc. Il lui fallait aussi, ainsi que toute femme de son époque, s'occuper de son apparence, pour des garde-robes complexes exigeant de nombreux essayages.

Tant qu'une compositrice écrivait pour le chant, le piano ou le répertoire chambriste, elle pouvait, si elle était elle-même pianiste, promouvoir ses œuvres avec l'aide de quelques alliés, des musiciens et musicien-es professionnel-les qu'elle avait convaincu-es de son talent. Toute autre est la situation pour les répertoires symphoniques et lyriques, où il faut persuader chefs d'orchestre et décideurs des institutions. La personnalité de la compositrice est alors un élément déterminant, comme pour les compositeurs bien évidemment, mais avec la difficulté ajoutée des préjugés envers les capacités intellectuelles des femmes et l'attente d'une société qui prône la modestie et la pudeur comme qualités féminines. Outre leur situation privilégiée,

Clémence de Grandval et Augusta Holmès étaient des « battantes » ; Louise Farrenc, Cécile Chaminade et Mel Bonis des introverties ; Louise Héritte-Viardot, la fille de Pauline Viardot, une personnalité sombre et tourmentée, peu encline aux compromis. Marie Jaëll était sans cesse en proie au doute, sa correspondance avec Théodore Parmentier en témoigne ; ce manque de confiance en soi est sans doute la raison pour laquelle elle ne publia que très peu, alors même que l'on note que les plus grands éditeurs ont accueilli des compositrices dans leur catalogue.

Seules Clémence de Grandval et Augusta Holmès réussirent donc à réellement investir le répertoire des concerts symphoniques et à accéder aux scènes lyriques. Augusta Holmès fut programmée vingt-quatre fois par l'Association artistique d'Édouard Colonne entre 1876 et 1900 et parut plusieurs fois chez Padeloup et Lamoureux ; son opéra *La Montagne noire* fut créé à l'Opéra de Paris en 1895. Clémence de Grandval, outre sa présence régulière au répertoire des sociétés de concerts, vit sa *Messe* et son *Stabat Mater* avec orchestre régulièrement interprétés notamment dans des églises à Paris et en province ; elle eut accès au Théâtre de l'Opéra-Comique en 1868 et au Grand-Théâtre de Bordeaux en 1892. Cécile Chaminade obtint plusieurs succès dans le domaine de la musique symphonique entre 1881 et 1890, avant de se replier sur une production quasi exclusive de mélodies et de pièces pour piano. Marie Jaëll bénéficia quant à elle de son prestige de virtuose pour aborder le répertoire symphonique avec ses concertos. Elle put donner neuf fois son *Concerto n° 1 en ré mineur* entre sa création en 1877 et 1880. Son *Concerto en fa majeur pour violoncelle* (1884) fut rejoué plusieurs fois par le dédicataire, Jules Delsart. Elle interpréta son *Concerto n° 2 en ut mineur* lors de trois concerts en 1884 et 1885. Mais ses œuvres pour voix et orchestre, *Ossiane* (1879) et *Am Grabe eines Kindes* (1880) ne furent pas reprises après leur création et nul pianiste ne rejoua ses concertos. Comme Cécile Chaminade, Marie Jaëll mit fin à ses ambitions symphoniques, de manière encore plus radicale, puisqu'elle ne composa quasiment rien à partir de 1894, la date de la publication de ses *Pièces* pour piano, dont elle défendait pourtant en 1916 l'écriture orchestrale.



Les quatre compositrices partagent une réception globalement positive par la critique musicale. Cet accueil reste cependant androcentrique et le sexe de l'auteur n'est jamais ignoré. Si le plus beau compliment qu'on puisse faire alors à ces artistes est d'avoir écrit « comme un homme », la sensation d'une masculinité trop présente dérange : Arthur Pougin, dans sa critique enthousiaste du *Concerto en ut mineur* de Marie Jaëll, loue « les rares et précieuses qualités de cette artiste puissante, passionnée, poétique, à qui l'on pourrait seulement souhaiter un peu plus de *féminisme* », ce dernier terme devant être compris comme « féminité » (*Le Ménestrel*, 1885, p. 72). Ce malaise des contemporains reflète la profonde sensation de l'exception contre-nature que représente une compositrice qui quitte les genres « domestiques » et donc « féminins » que sont les mélodies et les pièces de piano, et tente de s'imposer dans le domaine symphonique et lyrique, à la fois perçu comme d'essence masculine et s'exprimant nécessairement dans la sphère publique, un lieu masculin. L'illégitimité de l'artiste, qui agit à l'opposé de sa « nature de femme », a notamment pour conséquence la disparition de ses œuvres du répertoire dès qu'elle est décédée ou a mis fin à ses activités créatrices. Aucune tradition de réception de la musique composée par des femmes ne va pérenniser son œuvre.

Cette illégitimité s'est reflétée au xx<sup>e</sup> siècle dans l'écriture de l'histoire de la musique, qui s'est faite quasiment sans les musiciennes, à part les cantatrices, jusqu'à une époque récente où, sous l'impulsion de la vague féministe des années 1970, une relecture du passé s'est lentement fait jour. Lentement en effet, puisqu'on peut encore lire dans un ouvrage récent :

*Les femmes, aussi bien comme compositrices que comme interprètes, jouent un rôle absolument secondaire dans l'histoire du piano au XIX<sup>e</sup> siècle.*

(Rossana Dalmonte, « Le piano au XIX<sup>e</sup> siècle », *Musiques*, vol. 4, p. 1168)

Force est aussi de constater que, malgré un intérêt croissant pour les compositrices du passé, les conditions de renaissance posthume sont inégales. Le corpus d'Augusta Holmès, partagé entre mélodies (un genre actuellement délaissé au concert) et œuvres symphoniques et lyriques (coûteuses à interpréter) est problématique, malgré sa présence complète à la Bibliothèque nationale de France et à la Bibliothèque



de Versailles. Pour Clémence de Grandval, seules les pièces pour hautbois ont jusqu'à présent réellement éveillé l'attention ; les corpus symphoniques, sacrés et lyriques souffrent de la disparition quasi complète des partitions d'orchestre. Cécile Chaminade pâtit de son image de « compositrice de salon ». Les renaissances spectaculaires des corpus de Marie Jaëll et Mel Bonis sont dues quant à elles à l'accessibilité aux œuvres, conservées respectivement à la Bibliothèque nationale universitaire de Strasbourg et dans des archives familiales, à leur versatilité, et enfin à des éditions et des rééditions bénévoles par des musicien-nes passionné-es par leur talent.



Cécile Chaminade au piano. (Archives Leduc)  
Cécile Chaminade at the piano. (Leduc Archives)

## LA MUSIQUE ET LA PSYCHOPHYSIOLOGIE

Marie Jaëll

Extrait du chapitre I :  
« Le mécanisme de l'expression musicale »

*Unifier, dans l'étude du piano, les fonctions motrices et le sentiment musical, c'est donner un appui solide aux aspirations les plus hautes de l'artiste.*

Tandis qu'un grand nombre de savants, attirés par la musique, espèrent étendre par elle leurs connaissances sur des phénomènes spéciaux qui se rattachent à l'ensemble des recherches scientifiques, les musiciens considèrent l'art et la science comme des domaines opposés et ne désirent pas établir entre eux des points de contact. Non seulement les musiciens ne suivent pas les progrès de la science en vue d'élucider certains phénomènes esthétiques de l'exécution musicale, mais toute tentative d'analyse scientifique de ces phénomènes leur inspire l'éloignement instinctif qu'éprouveraient des peintres ou des poètes à l'idée d'étudier leur art en faisant de la vivisection. Telle est l'appréhension soulevée par un prétendu antagonisme existant entre l'analyse raisonnée de l'action mécanique transmissible à tous et l'action non raisonnée de l'instinct artistique individuel. Vouloir faire coïncider la beauté de l'expression musicale avec une action matérielle méthodiquement analysée paraît dérisoire aux musiciens. Aussi accordent-ils à la science expérimentale le pouvoir de déduire logiquement des faits d'un ordre inférieur tandis que, selon eux, l'art s'élève à des régions transcendantes, où des déductions supérieures doivent se résoudre par des révélations subites devant lesquelles toute relation entre la cause et l'effet s'évanouit.

Cette allégation d'incompétence formulée contre la science par le jugement des artistes eux-mêmes, n'est nullement faite pour décourager ceux qui devinent le puissant secours qu'elle peut apporter à l'étude de l'exécution musicale. Grâce à elle, l'*obscurité mécanique*, créée par les procédés usuels de l'étude du piano, où aucune signification esthétique n'est préalablement attribuée aux mouvements des doigts, devra faire place à la *mécanique clairvoyante*, où les mouvements transmis au clavier permettront à l'exécutant de produire tout naturellement la beauté esthétique de l'art musical.

Il règne dans l'étude du piano, une ignorance absolue du caractère essentiellement esthétique du mécanisme.

Se familiariser avec les phénomènes de l'expressivité musicale en analysant, par une observation raisonnée, les mouvements par lesquels elle se transmet au clavier, est une idée neuve. Mais pourquoi ne pas admettre qu'en principe la vraie connaissance de la beauté idéale implique la connaissance profonde, précise, minutieuse, des fonctions matérielles qui servent à l'exprimer, surtout lorsque, comme dans l'étude du piano, le double fonctionnement du mécanisme de l'instrumentiste et de l'instrument prête une large base à l'analyse des relations entre causes et effets.

Pourquoi ce respect excessif accordé à l'essence mystérieuse du sentiment musical ? Ne voit-on pas, par le grand nombre d'exécutants désorientés, que c'est un culte faux et stérile qui ne profite guère à ceux auxquels on enseigne l'art ? Les plus doués même cherchent souvent vainement à dégager des mouvements inintelligents qu'ils produisent, une étincelle d'intelligence ; néanmoins « s'ils sont destinés à devenir des musiciens », leur a-t-on assuré, « la lumière jaillira par une manifestation spontanée de leur intuition, car la grandeur, le mystère de l'art réside dans le fait que sa vie ne peut être communiquée, il faut la porter en soi ».

Tel est le langage tenu généralement aux élèves désireux d'apprendre à jouer du piano, parce que le mécanisme des doigts et l'expression musicale sont considérés à tort comme formés par deux éléments distincts dont l'un, matériel, se communique, l'autre, spirituel, est intransmissible. Leibnitz dit :

*Si les hommes observaient et étudiaient avec plus de zèle de quels mouvements extérieurs les passions sont accompagnées, il serait difficile de dissimuler.*

Voilà précisément en quoi consiste le rôle du mécanisme artistique : il doit former les mouvements extérieurs de la passion du langage musical qui, forcément, seront tout différent des mouvements réalisés sans cette intention prédominante. Nous établirons, par la suite, la délimitation précise de ces différences, mais affirmons dès à présent, qu'en principe, la réalisation de la beauté esthétique exige chez l'exécutant un *état physiologique spécial*, considéré comme un privilège exclusif de certains organismes dont Paganini et Liszt sont restés les représentants exceptionnellement supérieurs.

Si, grâce aux connaissances acquises sur la fusion des fonctions physiques et psychiques, la science expérimentale peut aider les musiciens à définir cet état physiologique des exécutants privilégiés, on ne se bornera plus à enseigner le mécanisme de l'exécution ; ce seront les fonctions organiques des exécutants aptes à produire une exécution supérieure qui serviront de base à l'enseignement.

Dès lors, il sera nécessairement prouvé que, pour l'étude du mécanisme, toute action des doigts pourra, par son caractère propre, créer des réactions cérébrales précises. Tout exécutant agissant d'une façon visible sur les mouvements de ses doigts, agira d'une façon invisible, mais non moins réelle, sur son activité cérébrale. Ainsi s'établira une corrélation logique entre le développement progressif du perfectionnement des mouvements des doigts et du sentiment musical de l'exécutant.

L'autorité de [Alexander] Bain pourra nous aider à éclaircir ce phénomène par le jugement qu'il émet sur un fait analogue :

*On dit souvent que l'esprit et le corps agissent l'un sur l'autre. Cette manière de voir suppose que nous avons le droit de considérer l'esprit comme isolé du corps et d'en affirmer les facultés et les propriétés en cette capacité séparée. Or, nous n'avons aucune expérience directe et absolument aucune connaissance de l'esprit isolé du corps. Le vent peut agir sur la mer, et les vagues peuvent réagir sur le vent : mais nous connaissons ces agents à l'état de séparation. (L'Esprit et le Corps)*

Puisqu'il y a chez nous une fusion absolue entre les fonctions matérielles et mentales, pourquoi ne pas admettre que pour notre organisme, jusque dans les manifestations artistiques, le corps et l'esprit, le mouvement et la pensée, sont une même force ?

Tant que l'on considérait l'esprit comme isolé du corps, la pensée musicale comme isolée du mouvement du doigt, il était admissible que l'on dit : le style ne s'enseigne pas. Mais pour l'étude du piano, du moins, on peut affirmer aujourd'hui que *les mouvements qui produisent le style* peuvent être enseignés.



Marie Jaëll montrant des exercices digitaux.  
(Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)

Marie Jaëll displaying finger exercises.  
(Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg)

## LES RHYTHMES DU REGARD ET LA DISSOCIATION DES DOIGTS

Marie Jaëll

Extrait du chapitre I :  
« Les perceptions auditives et visuelles  
influencées par les attitudes des doigts »

Quand, en 1868, à Rome, j'ai entendu pour la première fois Liszt, toutes mes facultés auditives semblaient se transformer dès qu'il commençait à jouer : cette transformation si inattendue m'a frappée plus que son jeu lui-même. Il semblait qu'atteinte jusque-là de myopie musicale, j'avais tout à coup découvert qu'il existe une perspective dans l'audition des sons : je ne pouvais, en effet, suivre une phrase sans être, à l'audition de certains sons, forcée de revenir vers certains autres sons déjà lointains ; ou plutôt ces sons réapparaissaient dans mon esprit d'une façon soudaine et m'impressionnaient comme si je voyais des revenants.

Pendant que j'écoutais cette musique, si différente de celle que j'avais entendue jusque-là, je sentais ma pensée circuler comme si elle avait acquis, indépendamment de ma volonté, la faculté de marcher en avant et en arrière par des chemins que je ne connaissais pas. Je ne m'expliquais pas comment ces chemins parcourus par ma pensée pouvaient surgir avec leur orientation si précise, dont j'ignorais la cause.

Il faut bien le dire, ce n'est pas la musique telle qu'elle est écrite par le compositeur, que j'entendais, c'est la transfiguration idéale de cette musique, une musique infiniment plus belle, infiniment plus divisible, dans laquelle précisément les gradations les plus infimes des rythmes et des nuances (celles qui ne peuvent plus se traduire par les signes de l'écriture) produisaient les impressions les plus profondes et les plus durables.

C'est par points distincts que les notes sont groupées sur le papier de musique ; elles n'ont pas de vie commune dans le vrai sens du mot : au contraire, les notes pensées par le musicien s'influencent par rapport à leur durée et leur intensité ; elles se rapprochent et s'éloignent respectivement les unes des autres par gradations infinitésimales, et ce sont ces influences fluides qui forment le lien supérieur que l'écriture ne définit pas, mais que le musicien perçoit et fait percevoir lorsqu'il agit sur la pensée de ses auditeurs comme Liszt a agi sur la mienne.

Évidemment le jeu de Liszt avait agi sur mon esprit de manière à lui communiquer des facultés qu'il n'avait jamais eues ; et s'il m'a suggéré ainsi en quelque sorte un esprit différent du mien, c'est parce que, spontanément, il m'a suggéré une autre mémoire, une mémoire à travers laquelle les impressions provoquées par les sons se prolongeaient pendant une période assez longue pour que l'art musical lui-même me parût transfiguré.

Et c'est précisément la prodigieuse dissociation des doigts de Liszt, intimement reliée à la transcendante cérébralité de son jeu, qui a provoqué le perfectionnement momentané de ma mémoire, et par conséquent de ma pensée musicale.

Voici comment s'explique le lien qui existait entre la cérébralité du jeu de Liszt et la dissociation merveilleuse de ses doigts. On peut dire qu'en raison de cette dissociation tout à fait exceptionnelle, Liszt possédait de chacun de ses doigts un *état de conscience* distinct dans lequel il percevait, comme dans un quadruple miroir, les états de conscience différents de chacun de ses autres doigts ; c'est la justesse de la proportionnalité de ces miroitements multiples qui produit à la fois le maximum de transparence de la sonorité, et le maximum de fécondation de la pensée musicale.

Mais, précisément, grâce à ce quadruple miroir dont chacun de ses doigts devait être muni, la main de Liszt ne ressemblait pas aux nôtres, car nous ne sentons pas à travers l'activité d'un seul doigt se refléter la force vive des autres doigts. En réalité nous ignorons que si dans chaque main le pianiste ne joue qu'avec cinq doigts, son cerveau devrait opérer comme s'il en percevait vingt-cinq dans chaque main.

Il faut bien le reconnaître, cette harmonie des sensations manuelles que le clavier permet d'enregistrer est devenue pour moi une science destinée à faire partie de l'éducation intellectuelle, parce qu'elle est

capable de donner une plus-value considérable à chaque intelligence. Dans cette éducation, chaque nouvelle dissociation des sensations correspond à une circulation nouvelle de la pensée, qui s'opère par des chemins ignorés auparavant. Dans ce cas, apprendre à se connaître d'une nouvelle façon, c'est vraiment apprendre à penser d'une façon nouvelle.

Depuis que je suis arrivée à épurer tant soit peu mes sensations tactiles, il me paraît inadmissible que le développement de cette musique muette qui se répand dans mes doigts (car mes sensations tactiles semblent posséder une harmonie et se relier entre elles comme mes sensations auditives) ne soit pas considéré comme une mesure d'hygiène manuelle et intellectuelle qui s'impose à l'être civilisé ou qui se dit tel.

En raison de ce perfectionnement extraordinaire que notre activité manuelle est susceptible d'acquérir, nous n'avons certes pas le droit de laisser nos mains incultes, ou sinon incultes, du moins complètement impropres à nous rendre perceptible le maximum d'intensité des sensations, qui constitue leur harmonie. Certes, la portée du perfectionnement de la main s'étend bien au-delà du but de l'éducation professionnelle, quelle qu'elle soit. Comment supposer que les subdivisions infimes de l'espace et du temps, que nous sommes à même de concevoir à mesure que l'affinement volontaire des attitudes et des mouvements des doigts se développe, ne coïncident qu'avec certains phénomènes spéciaux limités aux fonctions manuelles ?

Malgré la dissociation encore bien incomplète de mes doigts, je suis déjà à même de constater que mon perfectionnement manuel exerce une influence incontestable non seulement sur mon oreille, mais sur ma vue ; car, sous l'influence d'un simple changement d'attitude communiqué à l'index et au pouce, mes perceptions auditives et visuelles peuvent subir des modifications considérables.

Avant d'esquisser une analyse de ces résultats acquis par l'éducation manuelle artistique, disons que ces phénomènes n'ont trait qu'à notre état de conscience spécial.



## MARIE JAËLL

*Alban Ramaut*

A leading pianist in her day, Marie Jaëll (1846-1925) achieved lasting fame for the written works which formed the teaching method preserved for posterity by her students as the ‘Marie Jaëll Method’. She is now being rediscovered as a composer, and rightly so. These three distinct facets of Jaëll’s artistic nature correspond to three key phases in her life and demonstrate her exceptional well-roundedness. The all-too commonly held view of her as an impulsive, international virtuoso, a volatile Parisian composer who struggled to make a name for herself and, finally, a woman who ended her days as a recluse in her detached house in Passy, surrounded by her scholarly works and living close to a few select students, makes it all too easy to overlook the phenomenal energy she poured into a life lived with passion. She did, in fact, carve out an intense career for herself, working hard to understand, interpret and accept the prevailing conditions of her time. Although born in Alsace, she opted, somewhat paradoxically, for French nationality, keen to make up for France’s humiliating defeat at Sedan.

In view of the above, the well-worn cliché of Jaëll as a manly woman bandied about by the critics of her day – nobody thought twice about calling her Lisztian – as well as the fact that she was married to a pianist described as ‘feminine’ due to his delicate touch when playing Frédéric Chopin, oversimplifies how difficult it might have been for her to assert her independence and individuality. All too often she is regarded as an ambitious pianist who wavered in her relationship to composing, which was another way of exploring the available opportunities during her era. It is now time to review the case, muddled by suspicion towards virtuoso performers and scepticism about women’s

abilities, by focusing on Marie Jaëll's compositions, as was done at the end of the century with Franz Liszt, her great model.

In fact, it was after hearing Liszt play in Rome in 1868, when the pianist himself was still regarded as a champion of other composers' music, that Marie Jaëll gained a new perspective on what she had hitherto only sensed. This revelation, which she set down in writing in 1906, should be quoted here because it explains everything. The shock she experienced, while not directly comparable to Liszt's epiphany on hearing Paganini (which made him revise his technique), was more reminiscent of Liszt's surprise and excitement on hearing the first performance of Berlioz's *Symphonie fantastique*, which led to his famous piano transcription. This is what Marie Jaëll wrote:

*When I first heard Liszt in Rome, in 1868, all my powers of hearing seemed to be transformed as soon as he began to play: this completely unexpected transformation struck me more than the playing itself.*  
(*The Rhythms of the Gaze and the Dissociation of the Fingers*, quoted from in more detail later)

A woman of such passionate sensibility was bound to be fascinated by the Hungarian musician. Marie embraced every aspect of his personality, even tolerating the great man's shortcomings when she worked on completing the final edition of his third *Mephisto Waltz* in 1883, in Weimar. Liszt had a wide circle of admirers of both sexes whom Marie was keen to avoid as much as possible, declaring herself 'disgusted to see such vile creatures and such vile things' (unpublished letter, Fonds Jaëll, Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg, MRS Jaëll 322, 244).

Consequently, beneath the apparent continuity of Jaëll's passion for music, there were numerous underlying opportunities for sudden changes in direction, tests of strength, different responses and imaginative leaps, which led this workaholic to adopt some extreme, obsessive, yet original attitudes. It is worth identifying a few of the key influences in this atypical career path.



#### THIS EXPLAINS THAT

Born on 17 August 1846 in a small Alsatian village – Steinseltz – to an influential family, Marie Trautmann – who won first prize at the Paris Conservatory at sixteen – was twenty when she married the virtuoso Austrian pianist, Alfred Jaëll (1832-1882), a man fourteen years her senior. From their base in Paris, Alfred and Marie then pursued a dual career in Europe as performers of the music of new composers, particularly those from the German school such as, in Marie's case, Liszt, Schumann, Brahms and Beethoven. She was widowed at the age of thirty-six and died forty-three years later, on 4 February 1925 in Passy, leaving some hundred scores and numerous scientific works devoted to the study of the relationship between the movements of the hand and signals from the brain. These writings and her teaching methods, which have lived on through her students, form the basis of what is now known as the Jaëll Method, still taught today in various parts of the world.

Punctuated by the historical events of the late nineteenth century, Jaëll's artistic life took its cue from the ideology of the national reconstruction programme carried out by the Third Republic. After the liberal eclecticism of the Second Empire, the hesitant, revanchist early stages of the Third Republic soon led, due to the repayment of the war debt, to the total reinstatement of the French nation in the ranks of the leading world powers. French superiority became even more marked after the end of World War One, evidenced particularly, in the domain of the arts, by the flourishing Art Deco style in Paris (particularly at the Exhibition of 1925). Marie Jaëll died in the midst of this new age of advancement.

On the threshold of a glittering future in 1866, at a time when Romanticism still held sway, Marie Jaëll lived through Symbolism, witnessed Debussyism, remained true to the French Celticism invented by her friend Édouard Schuré with her opera *Runéa* (1878) and her symphonic poem *Ossiane* (1879), embraced Saint-Saëns' code of aesthetics, then buried herself in scholarly research in the late 1890s. Initially with the help of Charles Féré, then alone, she published works with avant-garde titles such as: *La Musique et la Psychophysologie* (1896) (*Music and Psychophysiology*), *Les Rythmes du regard et la Dissociation des doigts* (1901) (*The Rhythms of the Gaze and the Dissociation of the Fingers*),

*La Résonance du toucher et la Topographie des pulpes* (1912) (*The Resonance of Touch and the Topography of the Fingertips*).

With a career as a performer mapped out for her, her studies with pianists from the German school (Franz Hamma from Stuttgart, then Moscheles, and finally Henri Herz in Paris for a short time) meant that she transcended the conflicting demands of her era. Although the piano was central to Jaëll's public life, she did not regard it as an end in itself. Music was her life, which meant the piano was not merely an instrument but also, by its very nature, a medium of self-expression. Her singular relationship with the piano was defined by the paradox that the piano is a vehicle for music, allowing the pianist's hands to be a vehicle for the creative intelligence. The unique and indissolvable relationship between object and subject represented by the piano caused Jaëll to reappraise the instrument continually in terms of her art, raising all kinds of questions which caused the pianist to subject her expressive gestural processes to the test of science. The piano could not therefore satisfy her symphonic, concertante or melodic needs fully, hence the composition of lieder, songs, concertos, a symphonic poem and an opera, as well as the piano pieces.

Jaëll's devotion to the larger world of music over and above her passion for the piano gave her a unique knowledge of the performers, creators and scholars in Parisian circles. Among these notable figures were César Franck, then professor of organ at the Conservatoire and head organist at Sainte-Clotilde; Camille Saint-Saëns, who was not only a virtuoso pianist but also a composer and founder of various musical societies; Édouard Schuré, a mystic poet and the author of literary studies devoted to the operas of Richard Wagner, among others; and Charles Féré, a physiological doctor, working in a field similar to what is now called the neurosciences. These names highlight the ambivalences and dualities erected between science and art, between the interpretation of texts and the creative act, as well as between the real and the imaginary: modern forms of transcendence which people of the period approached with a secular, Republican and analytical attitude. In fact, this is one of the forms that the assimilation of the complex legacy handed down by an outdated Romanticism might have taken. In 1837, Hector Berlioz had written, in an article entitled 'De la musique en general' (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 10 September 1837): 'Music is both a sentiment and a science.' But he had left it to the

poetic imagination to resolve the matter. These issues led to a questioning of the role of spirituality, which was also bitterly debated and challenged. It was no longer found in religion, which was strongly opposed by the Republic; on the one hand, it resided in art, while, on the other, its superstitious rituals were challenged by science. Symbolism was one of the solutions found to this crisis of sensibility, as was the naturalist movement and, more generally, the scientific position adopted by the freethinkers.

Faced with such fundamental questions, Marie Jaëll's life was, to some extent, similar to that of a woman in a religious order. She followed the type of career path characteristic of exceptional people who not only form strong bonds of friendship with the leading figures of the time but also enjoy the type of peopled solitude which is only really sustained by 'the quest of the absolute'. Honoré de Balzac used that phrase for the title of his novel devoted to the study of the psychological make-up of a scholar who descends into insanity, although the French writer preferred *Le Chef-d'œuvre inconnu* (*The Unknown Masterpiece*) to describe the artistic quest, dogged equally by madness. The latter story foregrounds the idea of incomprehension, the damage caused by the quest for perfection. This may have influenced the underlying notion of Jaëll's personality: a remarkable woman but one who was maddening, perhaps even mad, and left to languish on the side-lines.

It is possible, in fact, that she had a predilection for the sensibility of the German masters as a result of her roots and initial training – a sympathy she was constrained to deny by the defeat of France in 1870, since she chose to be French. Such conflicts of loyalty, which were of course imposed by belief, but also by the pressures of history, might have been hard to endure without involving awkward mental contortions and deep-seated identity issues. Consequently it was almost inevitable that Marie Jaëll should find herself in the midst of a world and a period undergoing radical change, while living in a city which afforded some incredible opportunities. She chose to seize some of the most exciting chances thrown her way by life and the people she met, viewing them as challenges to pursue excellence and the irresistible attraction of perfection.

These complex nationalist dilemmas were the same as those that tormented the young Debussy, who was particularly opposed to the

syntheses produced by Camille Saint-Saëns and the superiority of the solutions offered by the ‘music of the future’. Marie Jaëll is to be found as part of the generation between these two great composers. Her destiny was to belong to a heritage that was forced to change by the vicissitudes of history. It may therefore be possible to view Marie’s three successive careers as a post-Romantic response to these numerous constraints and one which reflected fin-de-siècle frustrations and grievances.



#### CRITICAL TEXTS

Marie Jaëll’s name has gone down in history largely due to the lasting fame of her ‘Method’. Her sensational virtuosity also impressed the critics of her day. While it was fitting for a woman to be a pianist, though, a woman composer raised eyebrows. However, from 1871 onwards, Marie enthusiastically devoted herself to composition. The critical response to the symphonic poem *Ossiane*, part of which was performed in 1879 at the Érard Hall, included these revealing lines by the critic, Ernest Reyer, whose remarks, full of embarrassed enthusiasm, quite accurately summed up the enigma presented by this musical figure:

*Madame Jaëll who, having won all the laurels as a virtuoso that a woman virtuoso can win, now aspires to the title of composer. [...] She is a woman, that much is true; but it is impossible to tell her sex from her music. Such transports! Such daring stylistic effects and such virility! [...] I will not wait to know the work in full to declare that the composer of Ossiane has an exceptional musical temperament, surprising gifts and first-class qualities. No woman has ever demonstrated such power, such energy, such determination.*  
(*Journal des débats*, 26 May 1879)

Only the second wave of Romanticism combined with the era of Scientism and influenced by the national crisis could give rise to similar characteristics, which even so were hard to acknowledge. Saint-Saëns, a close friend of Marie’s, whose portrait may have made its way into the character of Ascanio in the opera of the same name which he was composing at the time, eventually (after some stormy exchanges) suggested that she give up composition.

And what should be made of the analysis of Marie’s personality put forward by Angèle Berthe Venem – whose pseudonym was Jacques Vincent – after hearing her play at an evening performance, also attended by Édouard Schuré?:

*Then Marie Jaëll seized – that is the word – the huge Érard Hall. Not a beautiful or pretty face, but one that is original, determined, even imperious. Her supple hands, with long, flexible fingers, resting on the keys, gained possession of them with the passionate violence of an ardent, unbridled and immoderate nature. In fact, her extraordinary virtuosity was as uneven as her somewhat barbaric character; admirable sometimes, sometimes disordered, unmindful of an imposed method, even capable of wrong notes, striving for forceful effects: a string-breaker, some called her.*

(*Un Salon parisien d’avant-guerre*, 1929, p. 99)

Extremely headstrong, fiercely hard-line and probably somewhat wild by nature, Marie Jaëll stood out for her uneven yet inspired originality, even when it came to her passion for the view she perpetuated of Liszt’s art.

The last word should go to Camille Saint-Saëns, always so discerning in his remarks, when he realised her new vocation for composing:

*Madame Marie Jaëll no longer wants anyone to speak of her talent as a pianist, she disdains the virtuosity of which she has become weary and has set her sights only on exalted composition. Her first attempts have been tumultuous, excessive, not unlike the bursting forth of a devastating torrent but, since then, that extremely gifted nature has grown calm; she improves every day in her art; she does not lose sight of her objective and she will attain it.*



The score of Marie Jaëll's *Romance pour violon*.  
 (Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg)  
 Édition de la *Romance pour violon* de Marie Jaëll.  
 (Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)

## A PASSION FOR COMPOSING

Sébastien Troester

The only real way to judge a piece of music is by listening to it: so the CDs in this *Portrait* contain a number of works which have never been heard before. Although music lovers with an interest in out-of-print scores may have been able to get hold of some of Marie Jaëll's piano music, her orchestral music has not been heard since its first performance. The first recordings of four major orchestral works add up to an unexpected study of a composer whose instrument of choice might not have been, as was commonly believed, the piano – on which the virtuoso excelled in her first period of activity from 1855 to 1870 – but that 'king of instruments', the orchestra.

These new discoveries include *La Légende des ours*, composed between 1877-1878, at the same time as a number of other highly diverse works, such as *Le Roi de Lahore* by Massenet (1877), *L'Étoile* by Chabrier (1877), Lalo's *Cello Concerto* (1877), *Samson and Dalila* by Saint-Saëns (1877), as well as his *Requiem op. 54* (1878), *Polyeucte* by Gounod (first version of 1878), and *Madame Favart* by Offenbach (1878). One has only to hear *La Légende des ours*, a suite of six avowedly humorous songs for soprano, to realise that the already mature young composer does not suffer by comparison. Indeed, she had every right to be proud of her experiments in orchestration, her sense of drama, her subtle instrumentation and at times truly Impressionist textures. Let us walk awhile in the footsteps of this highly talented, ambitious woman to learn more about her unique brand of genius.





## A TRUE VOCATION

*How insipid they are, these young women pianists who always play the same pieces by Liszt. But speak to me of La Jaëll! Here is an intelligent, witty woman: she produces her own works for the piano, which are just as bad as those by Liszt.*

It is hard to know how to take this strange tribute paid by Johannes Brahms to 'La Jaëll' in a letter of 1888 to Richard Heuberger, when he compared her compositions ironically – or cruelly – to those by Liszt. Brahms was a longstanding friend of the virtuoso pianist, Alfred Jaëll, who first performed and promoted many of the German master's works; so he would have known Marie Trautmann, who became Marie Jaëll in 1866. But whether Brahms was really familiar with the Alsatian prodigy's music is another matter. Were her pieces so widely distributed, played in the salons, published, discussed and reviewed in her day that it was amusing to ridicule them by comparing them disparagingly to works composed by that obscure pianist, Franz Liszt? There may well be parallels, on a different scale, between Liszt and the woman who later became his confidante and secretary: Liszt's talents as a composer seem to have gone unrecognized, and were even derided, for many years, unlike his genius as a pianist and improviser, a performer whose keyboard feats won him standing ovations throughout Europe. Was Brahms, in this letter, espousing a similar prejudice against virtuosos impudent enough to aspire to the noble art of composition? Whatever the case, it is difficult not to find him guilty of the widely shared misogyny which Marie Jaëll, along with other creatively active women, would have had to endure to some extent or other.

Marie Jaëll's body of works, however, although not prolific, does shed some light on the interest her music might have aroused at the time she was writing it, as well as on the unusual artistic path taken by a young piano prodigy who decided, in her twenties, to turn her back on an established career as a renowned performer. These works also show glimpses of the complicated concerns and enquiries of a certain Romantic strain of French music in the second half of the 19th century, a period influenced equally by a strong Italian heritage, a fascination for German and Austro-Hungarian models and a quest for a unique French identity.

The many notebooks and work books that Marie Jaëll left behind, along with a voluminous correspondence, show an irrepressible need to create, a burning ambition to hone her craft and progress and even, later on, a certain tendency towards mysticism; in these personal writings, the repeated description of the throes of creation tend to be Promethean in tone. In 1878, she confided to her friend, Anna Sandherr:

*Learning to compose is an abiding passion, I wake up with it in the morning, I go to sleep with it in the evening. I have such an elevated idea of my art that my only delight is to devote my life to it without hoping for anything else but to live through it and for it.*

Elsewhere, to Gosswine von Berlepsch:

*What strength, what richness, what abundance there is in me! I feel like an erupting volcano, and that is how it should be; because it is only like this that I can grow! At times, everything is peaceful, then I am again seized by agitation; and it is as if the storm and the lull were forming successive waves. Will I ever achieve stability, a sense of moderation? I must, or else my life will not be worthy of my mission.*

In 1894, her last set of compositions still bears the stamp of this fiery nature obsessed by the question of the ascent of the soul, exemplifying as it does a quintessentially Jaëllian aspiration and inspiration. This collection of eighteen pieces for piano is inspired by Dante's *Divine Comedy* and divided into three sections, entitled *Ce qu'on entend dans l'Enfer*, *Ce qu'on entend dans le Purgatoire*, *Ce qu'on entend dans le Paradis* (*What is Heard in Hell, ... in Purgatory, ... in Paradise*).

From the early piano pieces for the salon to the chamber music and ambitious large-scale symphonic works, the twenty-four years that Marie Jaëll devoted exclusively to composition – from 1870 to 1894 – culminated in these final hieratic pieces; their single melodic motif picks up the famous first four notes of the Gregorian *Dies Irae*, a sort of radical conclusion – which was not understood by her contemporaries – to what has to be described as a feverish quest for meaning, beauty and light.



## PIANO WORKS

Marie Jaëll's catalogue of completed works contains around sixty pieces, of which the majority were written for the piano. This is hardly surprising since, in common with many instrumentalists, she 'produce[d] her own works' to play in the salons and at concerts. These works span her years as a composer and were widely known due to the almost systematic publication of the sheet music, mainly by the famous Heugel publishing house in Paris, and also as a result of the many recitals given by the musician herself. Consequently, very few of the piano pieces remain unpublished today.

To give an idea of the diversity of piano works in this catalogue, we should first take a look at the genre and character pieces, such as the *Six Valses mélancoliques* and the *Six Valses mignonnes*, the *Douze Valses et Finale pour piano à quatre mains*, the preludes entitled *Six Esquisses romantiques*, and *Deux Méditations*. Each of these pieces creates a different mood which sets it apart from all the others, irrespective of any illustration or external description.

In the *Douze Valses et Finale*, for example, the emphasis is on depth of expression rather than on producing a formal, mechanical exercise, the three-beat rhythm alone allowing the composer to vary characters, colours and feelings. These waltzes range in mood from deep melancholy (Valse 10) to effervescent dances that deploy the full orchestral power of the piano (Valses 1, 3, 4, 7, 11 and the Finale), including gallant, dreamy *demi-caractère* pieces (such as Valses 2, 5, 6, 9, and 12), or a ballad with a distinctly oriental feel (8). These waltzes for four hands were performed by Saint-Saëns and Liszt shoulder to shoulder in 1876 in Weimar – a clear sign of the interest they aroused; Liszt was to send Marie Jaëll his 'sincere praise for this delightful gem', as he termed the *Douze Valses à quatre mains*. It should be noted – more about this later – that the importance Jaëll placed on expressivity is found everywhere in her work: for example in the slow movements of her three concertos, during which she always took the opportunity to use subtle colours, subdued tones and a gentle, dreamy nostalgia – traits which her music allowed her to explore even though they were poles apart from her fiery, volatile nature.

The second important facet of her piano output is found in the 'pastoral', romantic pieces, whose stated intention was to imitate or evoke

a familiar image, a landscape – either inner or natural – or an emotion: these include the four pieces forming the *Promenade matinale*, the *Voix du printemps* for four hands, and the unfinished *Harmonies imitatives*. This last piece in particular contains two different types of contemplation which connect and commingle: a simple evocation of the countryside, forest and fields – 'Les Oiseaux chantent', 'Plainte du vent', 'L'Orage' –; and an examination of the other type of nature, human nature, whose innermost feelings and contradictions are anatomised by Jaëll in pieces such as 'Supplication', 'Rêvasserie', 'Dans le doute'...

The eighteen pieces for piano inspired by Dante (*Ce qu'on entend*) also share this complexity. The title of nearly every single piece conjures up a passion or state of mind felt only by human beings: as noted above, the composer makes the journey from darkness to light, moving from hell to paradise via purgatory, with stripped-back simplicity. All she takes with her on this journey is four notes which do not increase in number. Instead, the movement is in the infinitesimal variations, the inventive melodic development of the sparse material, and the sophisticated rhythmic and harmonic ideas. Although published in its entirety the year it was finished, this major work, which Jaëll rated highly, was greeted with indifference. This failure certainly had a bearing on her decision to give up composing once and for all. She was feeling misunderstood even before she had finished writing it, as can be seen by part of a letter sent to Saint-Saëns in August 1893:

*What do you think would be the point of me sending you my manuscripts? They contain some very new ideas, if Liszt were still alive they would have given him enormous pleasure, he would have been happy to tell me: Keep going! I had thought you were like him!*

It was during the same period that Satie was composing *Vexations*, a work consisting of eight hundred and forty repetitions of the same theme on the piano; it was performed for the first time in 1963 in New York at the instigation of John Cage, a great admirer. Perhaps it is now time to consider ranking *Ce qu'on entend* alongside other groundbreaking works, given that its radical musical ideas inevitably bring to mind discoveries made in the second half of the twentieth century by composers of so-called repetitive, minimalist music?

Last but not least are the piano pieces written for teaching purposes. These were composed towards the end of Marie Jaëll's composing life, when she was already teaching and researching into touch; this new, intense period of activity saw the publication of the three volumes of her method as well as ten other works of theory between 1894 and 1922. These pedagogical pieces, a world away from the conceptual severity of the Dante-inspired cycles, afford a Schumannian simplicity: this may only be a superficial contradiction, however, since these pieces could be seen to demonstrate a similar impulse to simplify and pare down the music. The two main works are two cycles of twelve pieces entitled *Les Beaux Jours* and *Les Jours pluvieux* dedicated to her pupils, the five Spalding brothers and sisters. Later, she included in the definitive version of her three-volume method, six very simple short pieces, which were to be published in 1930, along with one last work entitled *Sept Pièces faciles pour piano – Pour les enfants*.

In *Les Beaux Jours*, the poetic inspiration focuses on the main gist of the pieces: the crackling of sparks can be heard throughout the 'Incendie de broussailles' ('Brush Fire') in the staccato notes played by the right hand, right up until the final high chords conjuring up what are now roaring flames. In 'Murmures du ruisseau' ('River Murmurs'), the arpeggios rolling from one hand to the other mimic the turbulent waters. 'On rit' ('Laughing') clearly mimics the varied rhythms of laughter and merriment, while 'Le Pâtre et l'Écho' ('The Shepherd and the Echo') and 'Le Tocsin' ('The Signal') evoke the sound of a flute or distant oboe in the first instance, and an ostinato of bells in the second. The same simplicity can be found in *Les Jours pluvieux* which captures in turn all the nuanced differences between types of falling rain, from 'Quelques Gouttes de pluie' ('Several Drops of Rain') to 'Vent et Pluie' ('Wind and Rain'), as well as 'Petite Pluie fine' ('Drizzle'); and when 'L'Orage ne vient pas' ('The Storm Does Not Break'), the notes pulsating in the left hand, while speeding up and slowing down in the right hand, imitate a storm that never breaks, eventually fading away together. This is a highly successful exercise in subtlety and understated poetry.



## CHAMBER MUSIC – SONGS

On examining Marie Jaëll's output, it is surprising to note that, from the very start, she was composing works as different as the *Six Petites pièces pour piano*, a minimalist *Impromptu* and a huge *Piano Sonata* dedicated 'to the illustrious master, Franz Liszt'. This is a constant feature of Jaëll's approach to musical writing: from her earliest lessons, she dedicated herself to mastering the classical forms, sonatas and concertos, cantatas and symphonic poems. Interestingly, in comparison, her composer husband, Alfred, confined himself to lighter, less demanding forms throughout his life: his list of works features countless brilliant virtuoso variations on opera arias, on the one hand, and a few dozen original romances or popular tunes arranged for the salon, on the other.

In 1875, at the age of twenty-nine, Marie Jaëll composed a *String Quartet in G minor*, imbued with the same serious, innovative spirit as her earlier large-scale *Piano Sonata*. It is worth mentioning that, in comparison, her teacher Saint-Saëns did not favour posterity with his first string quartet until he was fifty-four, and his second was not written for another nineteen years. In the following year, Jaëll herself adapted this string quartet to include a piano, replacing one of the two violins with a piano part. Unfortunately, it is highly unlikely that this *Piano Quartet* will ever be heard because, as with the majority of her output, the manuscripts that have survived are often complicated by crossings out, deletions and glued-on pieces of paper, which make it difficult, and sometimes impossible, to produce what might be a definitive musical text: one of the distinctive features of Jaëll's modus operandi was that she was given to furiously revising, rereading, correcting and rewriting her own works. This alarming tendency prompted the Alsatian General, Theodore Parmentier – a great friend and confidant, as well as a reviser, critic and proof-reader of her compositions – to advise his friend in no uncertain terms to publish her works as soon as possible, otherwise she would never stop altering them.

Other classical forms include another huge sonata, this time for the cello, which was composed in 1881, dedicated to the composer and critic, Ernest Reyer, and revised in 1886. According to her correspondence, this sonata was performed at least once by Marie Jaëll with the renowned cellist, David Popper. The piano accompaniment

for the *Violin Sonata*, which was dedicated to another famous concert performer, Teresa Milanollo, the wife of General Parmentier, appears to have been lost. There are also a couple of other delightful pieces – a *Fantaisie* and a *Romance* for violin and piano – which, although minor, were probably very popular in the salons.

Marie Jaëll devoted particular energy to composing songs for voice with piano accompaniment, using her own texts for inspiration, as well as poems by Jean de Richepin (*La Mer*), Victor Hugo (seven songs based on *Les Orientales*), Baudelaire, Gide, and Ronsard. In total, she wrote about twenty-five songs. As usual, the piano accompaniment was skilfully crafted to reflect the sentiments expressed by the voice as closely as possible. Keen to have her *Orientales* published by Heugel, she wrote to the publisher:

*I have just finished a set of songs based on Victor Hugo's Orientales. This is far better than anything you know by me. When you see it, you are bound to realise that this is a work of lasting significance and one that will have quite an impact.*

These songs were eventually published by Dupont and then sank into oblivion, despite the composer's prediction; however, they still sound fresh today, inspired as they probably were by a liberating yet tasteful exoticism. The subject of a song like *La Voile* gives it a very contemporary feel when heard today.

It is also interesting to note that almost all the poems Jaëll wrote to be set to music were, as far as we know, written first in German, which was her mother tongue and the language she associated with love and intimacy: her *Quatre Mélodies* published by Brandus (translation of the *Fünf Lieder*, published first by Schott), *La Légende des ours* initially entitled *Bärenlieder*, as well as the text of the cantata *Au tombeau d'un enfant défunt*, a homage to one of Saint-Saëns' sons (*Am Grabe eines Kindes*), and the text of the symphonic poem *Ossiane* (*Götterlieder*). The French version was therefore always written afterwards. This again raises questions about Jaëll's position with regard to German and French influences, questions this article will attempt to answer at the end.

Although it is not known whether a piano version preceded the orchestral version, the six songs which form *La Légende des ours*, subtitled 'Chants humoristiques pour voix de soprano et accompagnement

d'orchestre' ('Humorous songs for soprano with orchestral accompaniment'), occupy a special place in her catalogue. The note from Saint-Saëns to his pupil in a letter dated 1879, the year the song cycle was first performed, gives food for thought:

*If you want to use an orchestra for your lieder, go right ahead, the lied with orchestra is a social necessity; if such a thing existed, people wouldn't keep singing opera arias at concerts, where they often make a sorry impression.*

Florent Schmitt made a similar remark in 1913, indicating a recurrent problem:

*And what do they make this soloist sing? Eternal opera fragments by Gluck, Mozart, Wagner, or the Archangel's air from the Redemption which, you must admit, we are getting to know very well indeed?*

So Jaëll did go right ahead, choosing to respond to this issue by writing songs with an orchestral accompaniment. Her subject, one of her own devising, was strange to say the least: the trials and tribulations, loves and death of a gentleman bear and lady bear. It should be borne in mind that there are many examples of songs with orchestral accompaniment written by a number of 19th-century French composers, from Gounod to Dubois, including Berlioz, Massenet and Saint-Saëns himself, who left behind an immense body of work which is today completely unknown – with the result that concert programmes continue to feature the same eternal opera arias that we really are getting to know very well indeed.

*La Légende des ours* is an innovative, atypical work. It marks a complete change of direction from the *Piano Concerto no 1 in D minor* of 1877, with its classical, at times almost overwrought, style of orchestration. In this work, the groups of instruments are independent of each other, certain elements are added or subtracted from one bar to the next, so that nothing is slavishly repeated, and no effect or technique sounds overworked. The piece bears the hallmark of a skilled composer who is playing the orchestra like an instrument: the inventive, experimental treatment of the different combinations and timbres shows a meticulous eye for detail. Consequently, the three-note motif mimicking the gait of the bear, as well as the other motifs repeated

throughout the work, are eclipsed by the overwhelming emphasis on orchestral colour: episodes such as the quarrel, the comical bear dance or the love scene reveal a keen ear at work in the use of individual instruments, both together and on their own.

At the start of the fifth song ('Union Malheureuse' or 'Unhappy Marriage'), the strings and woodwind enter alone or in pairs, slowly answering each other. The burgeoning melody is unexpectedly repeated and enriched by the bass clarinet, ushering in the whole orchestra, which suddenly swells: the quarrel between the two bears follows, each section of the orchestra adds its individual weight to the others as the surges of music ebb and flow, culminating in a huge dissonant *tutti*. The listener is left with the impression that these *Bears* have a great deal more in common with Debussy's *La Mer* than Massenet's *Roi de Lahore*.



#### CONCERTANTE MUSIC – CHOIR AND ORCHESTRA

When it comes to Marie Jaëll's works with orchestra, it would be hard not to focus on the two piano concertos, which are exciting for several reasons. Firstly, as noted above, these were works written by the composer for herself. This was a win-win situation for her, as she was giving herself a piece of music perfectly suited to her tastes and needs, and allowing an audience fond of pianistic feats to experience her idiosyncratic style of virtuosity. Furthermore, because of her personal fame, these two concertos, in addition to the *Cello Concerto*, are the orchestral works which were performed in concert most frequently; the three other works – the cantata, the symphonic poem and the songs with orchestral accompaniment – received at best a complete or partial first performance, or worst were never performed at all.

All the characteristic features of her short composing career can be found in the piano concertos. They obviously contain elements of her classical foundation, although these were not treated with undue deference: for example, the *Concerto no 1 in D minor* of 1877 begins curiously with a short-lived fugue theme; the slow beginning of the first movement and the cantabile string passages in the adagio are also reminiscent of Mendelssohn's *Concerto no 2 in D minor*; there are shades

of Beethoven too in the melodic six-note unit that Jaëll employs as the first theme, or in the lofty grandiloquence of the orchestral writing; the last movement, on the other hand, reminded journalists of the period of Schumann and Rubinstein. In 1879, *Le Ménestrel* described a performance of this concerto accordingly:

*The prelude [from the symphonic poem Götterlieder or Ossiane] and the adagio of the Concerto in D minor have achieved a great, and well-deserved, success. – The last movement is a true feat of gymnastics and velocity; it seems that the composer wanted to fill it with every imaginable difficulty. It is, undoubtedly, a delightful piece for connoisseurs of this genre; the audience was riveted to the spot! – As always, the Cologne Orchestra worked wonders; how tired those poor musicians must have been!*

Interestingly, the musical press of 1877 agreed on one point in particular: 'Her *Concerto in D minor* is much more of a symphony than a work for piano with orchestra. The virtuoso has stepped aside in favour of the symphonist' (*Le Ménestrel*); 'The *Concerto in D minor* is very symphonic; the piano often takes a subordinate role to the orchestra' (*Revue et Gazette musicale*). Does the hint of surprise in these unanimous opinions indicate a shifting balance of relationships in the concerto genre, for which Jaëll, among others, might have paved the way?

The *Concerto no 2 in C minor* continues this process of exploration: the traditional division into movements has been abandoned in favour of a continuous piece of music in four sections. By choosing not to structure the music in line with the classical form, the composer was ensuring that the momentum continued uninterrupted, thereby favouring the complexity of the writing; this had the knock-on effect of commanding the audience's unbroken attention for the full twenty-five minutes, without allowing them the opportunity to applaud or react in any other way.

Although the reception from critics and the public proved less than enthusiastic, Liszt expressed his wholehearted admiration for this work. Before the concerto's first performance on 18 April 1884 at the Société Nationale de Musique, he wrote to her, saying:

*When will we hear your superb Concerto, which you must perform in Paris? [...] I will listen to and hear in my head and heart the famous Ossianic*



Concerto. [A word play on *Ossiane*, the symphonic poem composed by Marie Jaëll. Liszt always called her 'Ossiana', as can be seen from their correspondence.]

On 27 April 1884, in a similar vein:

*It is not surprising, my dear Ossiana, that your superb Concerto was not understood on its first hearing. People will change their minds, as well they should. To my great regret, I was unable to find room for the Concerto in the over-full programme of the next Tonkünstlerversammlung from 23 to 24 May in Weimar. [...] This time the gentle sex will not put in an appearance; so much the worse for the sterner sex.*

And on 2 May 1884:

*Do not fail to bring to the Hofgärtnerei the score and parts of your Concerto, a brilliant masterpiece.*

And, finally, *Le Ménestrel* of the 1st February 1885 published this, after a new performance conducted by Benjamin Godard:

*[Marie Jaëll] is a powerful, passionate and poetic artist; one might only wish that she displayed a little more feminism [sic]. Her Concerto in C minor is a masterpiece, and she performed it superbly.*

It is tempting to compare this concerto with *Les Djinns* by César Franck, a symphonic poem for piano and orchestra which was composed in the same year, but did not receive its first performance until 1884. Even though Marie Jaëll did not intend this work to be programmatic or illustrative, it has an oriental feel in many respects, beginning with her use of non-Western modes; visual and auditory impressions abound, as for example in her highly elaborate evocations of birdsong; lastly, Franck took his subject from Victor Hugo's *Les Orientales*, and this collection of poems was also a source of inspiration for Marie Jaëll several years later.

The *Cello Concerto in F major* (1882) was also highly successful, since its dedicatee, the famous cellist, Jules Delsart, worked hard to promote it. The Belgian cellist, Adolphe Fischer, another renowned performer

and the dedicatee of Lalo's *Cello Concerto*, seems to have asked Jaëll for permission to perform the work at the Leipzig Gewandhaus. Unlike certain other concertos in which the soloist tends to get swallowed up by the orchestral texturing (Dvorak's masterpiece, for example, composed in 1896), the subtle scoring of Jaëll's *Cello Concerto* shows a close attention to the material and a light touch which brings out the melodic line of the cello. It might also be worth noting that these two concertos – by Dvorak and Jaëll – share a surprisingly similarity (particularly in their respective first movements) in that they both have a resolutely 'American' inspiration: Marie Jaëll's sister was the first wife of Conrad Diehl, a German doctor later elected mayor of the city of Buffalo. The Alsatian composer was very fond of her American nieces and nephews, whom she made her legatees after her death. After a spirited *Allegro moderato* which transports the listener into the midst of vast unexplored spaces, the composer hits a particularly rich vein of inspiration in the slow movement, a delicate *Andantino sostenuto* in the strings, alternating *pizzicati* and bowed notes each time the melody recurs; the short central section of the movement, with its unusual 9/16 time signature – a sort of triple beat within what is already a triple beat – emphasises the poignant push and pull of the expressive musical writing, and greatly enhances the impact of the floating cello line. The impassioned tarantella-style finale concludes this extremely condensed work, barely fifteen minutes long, which is attractive for its simplicity, energy and brilliance. The restricted instrumental forces invite the cello to take centre stage in the musical discourse, surrounding and arraying the soloist with carefully-worked colours and textures.

The other two large works with orchestra still to be described here form a striking contrast in scale. The symphonic poem for soprano and mixed choir entitled *Ossiane* is pervaded by a mythological spirit which calls for huge forces, and there is no doubt that Jaëll is firmly situated in the Wagnerian and Straussian tradition: the brass section, for example, comprises four horns, three trumpets, four trombones, four saxhorns and a tuba. The work takes its subject from Irish epics and Celtic mythology, narrating the initiatory ascent of a poetess called Ossiane to the usually unattainable summits inhabited by Beles, the god of Harmony. Ossiane's voice is embodied by the solo soprano, that of the god by the orchestra. Marie Jaëll performs a strange reversal of roles in which the bard Ossian – whose apocryphal

writings were compiled and published by James MacPherson in the late 18th century – is changed from narrator to protagonist, and from man to woman. The poet, an ancient writer, becomes an adventurer who attempts to ascend to heaven in the same way as the poet Dante attempted to descend into hell. When part of the work was first performed in 1879, *Le Ménestrel* concluded:

*We will immediately say, therefore, that if M<sup>me</sup> Jaëll wanted to prove that she is no stranger to the infinite possibilities of the art of orchestration, she has fully succeeded. Her combinations of timbres sometimes produce effects that are as felicitous as they are unexpected and her tutti are energetically handled. She obviously belongs to the Wagnerian school in her manner of working; like the master of that school, she does not give enough prominence to the melody, which she sacrifices to interminable modulations.*

What a contrast with the orchestral writing of the *Piano Concerto no 1*, also composed in 1877!

Last but not least, the cantata for solo contralto, choir, organ and orchestra entitled *Am Grabe eines Kindes*, or *Au tombeau d'un enfant*, was written in 1879 as a tribute to the tragic death of one of Camille Saint-Saëns' sons, and given its first performance in Antwerp in 1880. It is made up of three large choral sections ('La Tombe', the 'Chœur des Esprits de la Terre', and the 'Chœur des Anges') interspersed with two interludes for solo contralto, organ and small orchestra. It is again worth pointing out that the huge forces required for this work call to mind the orchestral scoring of Richard Strauss's *Tod und Verklärung*, written ten years later; the surviving manuscript choral parts suggest that the piece called for 120 to 130 singers.



#### THE JAËLLIAN SYNTHESIS

A career woman and artist who had earned her place in a male-dominated world, Marie Jaëll strove to gain recognition from her peers and become, in a manner of speaking, the Frenchest of French composers. She actively opted for France after Alsace-Lorraine was annexed and chose to study under Camille Saint-Saëns, a true national treas-

ure. In 1879, she was the first woman to be admitted to the Société Nationale des Compositeurs de Musique; her works were frequently performed at concerts organised by the Société Nationale de Musique.

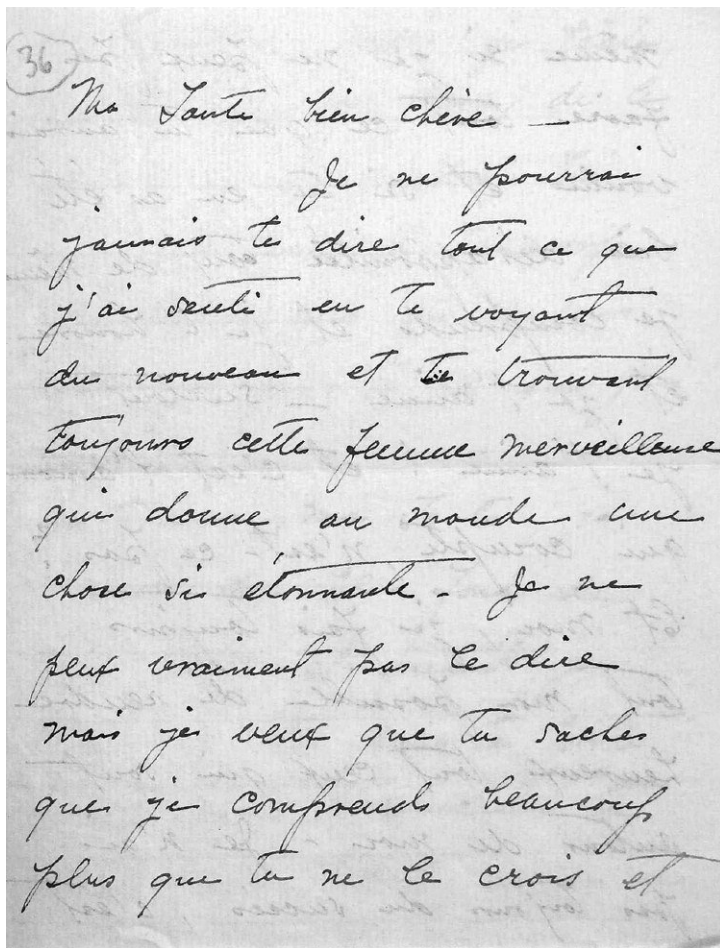
But how should her sometimes enigmatic musical output be categorised? Was she a typically French composer? A composer of German inspiration? Although Marie Jaëll protested throughout her life against a Wagnerism she was reluctant to acknowledge, it should be remembered, nevertheless, that her early piano training was dominated by the German and Austrian repertory, which left its indelible stamp on her work; later, her extensive acquaintance with Liszt's works, as well as the series of sensational concerts during which she performed not only the complete Beethoven sonatas, but also Chopin's complete piano music, only strengthened the impression that this woman, in her heart and soul, looked to Germany, and beyond.

However, in the midst of this unresolvable conflict of loyalties, she attempted to go her own way and we can identify several hallmarks of her idiosyncratic approach: her emphasis on colourful, imagistic writing and an exploration of the natural and inner worlds; her fusion of all the instruments together – soloists or not – so that their complex individual lines work together to create a unique discourse, a single orchestral voice; her realization of a type of minimalism in which the initial material is not varied, developed and enriched in the classical style, but remains unembellished to the end. Focusing on an unexpected instrument, the orchestra, she produced groundbreaking work, becoming a pioneer on her own terms. She invented a free art of orchestration in which the material was governed, shaped and crafted entirely by the poetic aim. In her thesis on the composer, Marie-Hélène Cautain transcribed this astonishing remark from her notebooks of 1916:

*I was particularly gifted at orchestration. In [Ce qu'on entend dans] l'Enfer, there is orchestration, it is not written for the piano. It is architectural. The dissociation, the individuality of the fingers and their relationship to each other, that is also orchestration.*

Marie Jaëll was creating a type of intellectual synthesis that regarded orchestration as a global, unifying idea, a type of 'architecture' in which every element required individual attention, a detailed approach to

its conception and structuring within the whole. Did this pave the way for the triumph of the quintessentially French orchestral style, as exemplified by Fauré, Debussy and Ravel? This CD-book now allows us to discuss the case on its merits.



Letter from Clara Montillon-Diehl to Marie Jaëll. (MLI Collection)

Lettre de Clara Montillon-Diehl à Marie Jaëll. (Collection MLI)

## MARIE JAËLL THROUGH THE EYES OF HER CORRESPONDENTS

*Marie-Laure Ingelaere*

Marie Jaëll was not only a pianist whose name is attached to a teaching method but also a great virtuoso whose fame spread beyond France, and one of the few female composer members of the Société des Compositeurs de Musique de Paris. For herself she asserted the identity of 'French-Alsatian'.

Today, her name elicits little in the way of response, even in the musical world. So as to make a suitable acquaintance with her, let us explore Marie Jaëll's correspondence, which is held today in archives deposited in the Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg. Taken as a whole, this correspondence covers a period reaching from 1866 through to the final years of Jaëll's life, around 1925. How can one fail to gain a sense of attraction for our subject when there are all these letters, exchanged with such varying correspondents as the pianist Eugen d'Albert, the meteorologist Alfred Angot, the novelist Gossvine von Berlepsch, the physiologist Charles Féré (with whom Jaëll worked on scientific matters), the singer Louise Ott, the general Théodore Parmentier, the author and scholar Maurice Pottecher, the poetess Catherine Pozzi, Jaëll's friend Anna Sandherr, Albert Schweitzer, and many others. A whole world, embracing music and fashionable society, opens up before us. Here, there is only limited space to do it all justice and voice will be given only to those of Marie Jaëll's correspondents who sometimes present her in unexpected guises.

In Jaëll's lifetime, the habit of writing letters was as customary as telephoning is today: put quite simply, there was a vast exchange

between Marie, her family, her friends and acquaintances! Whilst the majority of the letters represent ones received, some involve a two-way communication. Certain of them have been the subject of studies or have appeared in published form, especially those involving known figures such as Franz Liszt, Camille Saint-Saëns and Édouard Schuré. A considerable number of Marie's letters as sent by her to pupils have been preserved. In particular, they deal with her pianistic researches and contain informally delivered but detailed instructions. Sometimes they are accompanied by diagrammatic representations – almost in the form of technical notes – and these diagrams complement those found in the *Cahiers de travail* in which Marie recorded her discoveries. Constant factors in the pianist's way of existence include meticulousness, perseverance and determination in her work, firmly rooted in an unshakable faith and a confidence in herself. In some cases with particular individuals, only a few letters – or indeed a single one – exist; elsewhere, dozens of surviving sheets of paper are reflections of the intensity of shared relationships. In addition, there is the correspondence involving Marie's family: both the Kieners – first cousins on her father's side – and her elder sister, Caroline Trautmann (1840-1888).



#### STRONG FAMILY TIES

Brought up in a farming family in the north of Alsace, Marie Trautmann did not permit fame and success to make her forsake her background. This is something demonstrated in her letters: she always remained very much attached to her aunt on her father's side, Madeleine Rempp, as well as to her cousin Madeleine Rempp (who, on marriage, added the name Kiener to hers). The children of the latter Madeleine were the recipients of much affection from Marie, with their first names frequently appearing in her letters – Léon, Marie, Fritz, Alice, André, Hélène. She regarded these second cousins as nephews and nieces, and they addressed her as 'Aunt'! Marie Kiener (1872-1941), also a pupil, is treated as her adopted daughter; she signs her letters to Marie with 'Your daughter', and Marie in turn, replies with 'Maman'. From Alsace, Marie Kiener makes this reply to Marie Jaëll:

*My dear,  
your description of Bicêtre [a Parisian hospital] gave me so much pleasure – so many memories surging up, but only happy ones. How happy I was when I went there. I can see the journey there once more... the hospice, the labora-tory, the chronometer – ah, how it is all coming alive before my eyes – most especially the face of your friend [Charles Féré]. [...] With all my love,  
Your daughter.  
(Marie Kiener, no date)*

Marie Jaëll had one brother called George; a farmer, he spent all his life in Steinseltz. No correspondence between the two remains today – most probably an indication of a difficult relationship existing between them. Family tradition holds that it gave George much pleasure with those famous people whom his sister had invited, to shake them about when he was transporting them from Wissembourg to Steinseltz in a horse-drawn cart!

Particular attention is elicited by another group of letters: those exchanged by Marie with her sister Caroline, who had emigrated to Buffalo (New York State), following the latter's marriage to George Diehl, in 1869. Overriding characteristics here are the complicity and mutual trust between the two sisters:

*Do forgive me for yesterday's letter which was clearly written by someone quite panic-stricken, and join your soul in prayer with mine in order to secure the recovery of George [her son who was ill]... the doctors say that he is in no danger, but my faith rests in God alone, and I want your strong soul united with mine. [...] Take me in your arms, my sister, and hold me against your heart.  
(Caroline, February 27, 1888)*

A similar notion of human relations, of shared philosophical concerns, and the authenticity of their relationship, brought them together:

*I am warning you that little by little you will find me to be a highly demanding correspondent. You must understand, my sister, that above all I very much want to nourish the ideal kindness, since that is where you think my own calling lies...  
(Caroline, March 31, 1886)*

However, Caroline was to die, aged 48, on returning by boat from a visit to Alsace and before she arrived back in New York. Marie Jaëll spoke of this to Madeleine Kiener:

*Finally, I have received some news. Rather as I had assumed, Caroline was not able to endure her seasickness, and she died, very close to New York.*

(Marie, 1888)

Caroline had three children, Marie's 'American nephew and nieces': Clara, Charlotte and George. Marie regarded them as the children which she herself did not have. Clara – who was an organist – expressed a genuine adoration for her:

*My dear aunt,  
I must thank you deeply for having sent me your book. I haven't yet had the time to study it, but it looks as though it will be really interesting. Both Papa and George are saying that it is not [about] music but [about] physiology. They have only looked at hands and bones. Yesterday evening I dreamt that you came here to visit us, and I was so happy that I cried, but, alas, when I awoke you were not here at all. It was something too good to be true – as one says in English – to have you here.*

(Clara, no date)

How many invitations Clara was to send Marie in vain! Yet, for all her awe for and pride in her aunt, Clara spread the word about her pedagogical work:

*Everyone is happy that I am giving these conferences, since these days it is being realised how important a musical education is which goes beyond solely playing an instrument or singing. That's the way things have been, above all here in America over all these years...*

(Clara, no date)

It was Clara who would travel to Paris to see that remarkable aunt of hers, and she provides us with one of the few sketches of Marie Jaëll other than those of her as a concert pianist or teacher:

*I could never be able to tell you everything that I felt when I saw you again, and finding you still as that wonderful woman who provides the world with something so amazing. I cannot truly say it, but I want you to know that I understand more than you might think [...] especially, that I love you! And isn't it love which really matters? [...] I love you, my aunt [...] and when I caught sight of you at your door, when we were going down your stairs, there below, with that so sweet smile of yours, I was barely able to tear myself away [...] – you have been so good for me, and I can also appreciate all that it has cost you in the midst of your so vast and concentrated work – I do appreciate all this, my aunt, and I love you even more...*

(Clara, no date)

It should be added here that Clara was writing in French, the language that Caroline had passed on to her children: most definitely the language of the heart.



#### 'MARIE JAËLL FROM ALSACE'

A music critic wrote after having been at Marie's Paris concert of April 27, 1863:

*It is known that her training derives from different directions and the least formal of it is definitely not the lesser part of it, since M<sup>lle</sup> Trautmann was awarded the first prize at the Conservatoire [Paris].*

(*Revue et Gazette musicale de Paris*, May 17, 1863)

Marie Jaëll often cited the double culture which she inherited from her musical training in both Germany and in France as representing a dilemma for her; she clearly regarded it as being far from a luxury. In a paradoxical way, it weighed heavily on her, most likely because before everything else she was 'Alsacienne', divided between two cultures – even in musical matters. This was something which she clearly identified when she wrote to Anna Sandherr:

*How well you know me, my dear friend. The artistic benefit that I gained in Germany used to provide me with too much mental anguish and I cannot*



*put myself on display there. Besides, if I am strong-minded, the force has to be borne within me, and as far as it can be, this needs to emerge from within oneself.*

(Marie, August 25, 1880)

... or to Fritz Kiener:

*I find it difficult to relate to you what takes place inside me when I hear Alsace being spoken about. I feel myself turning into our ancestors and I become emotional. Your article has stirred me as though the sun of our region was part of my very being. The intensity of these feelings of profound identity is awakened in me like a subterranean force which stirs others.*

(Marie, no date)

Liszt himself was aware of these convictions of Marie when he was writing to her from Budapest:

*Many thanks for your *Lieder*. If you were not so very Alsatian-French, I would ask you to send me personally the score of your Concerto, and of others of your works to Weimar.*

(Liszt, February 10, 1880)

It even seems that she was searching to express her sense of belonging to Alsace when she composed; according to Théodore Parmentier, this had caused her husband some amusement:

*Your disappointment over the themes of your idylls has really made me smile... Don't trouble yourself about so little, and do pardon your husband. No matter what we might end up doing, the aube [daybreak] and the nuits d'été [summer nights] and the orages [thunderstorms] and even the chants villageois [village songs] will always sound very similar, whether in Prussia or in Alsace. If you introduce your subjective Alsatian note into this, it will be understood only by a few people, and it will be even more difficult if there is nothing in the title which offers a hint of your intent. My suggestion would be to be bold and call your little pieces, *Idylles alsaciennes*.*

(Parmentier, June 30, 1880)

Perhaps this refers to the initial sketches for the *Voix du printemps*, two of the pieces of which were called *L'Orage* and *Idylle*, and which were first performed in Paris on March 6, 1886?

Such an attachment for where she was born had a painful impact on the course of Marie's life: the bright prospects for the Jaëll couple were quite definitely wrecked by Germany's annexation of Alsace in 1870. Marie indicated the depth of her distress in a letter sent to Marie Kiener during the First World War:

*Before this present war there was that other one which I experienced with a crazy impetuosity, back in [18]70. It completely changed my life. It was for that reason alone that I came to Paris, for which previously I had no liking because it was too frivolous [...]. I have never told you that in '70, when the war was breaking out, M. Jaëll should have been taking over from Moscheles at the Conservatorium in Leipzig. It was the leading teaching post in Germany for the piano, and at the same time he was to have become director of the music journal founded in Leipzig by Schumann – another superb job to have. The contracts were prepared, it was even being indicated that should he die, an honorific burial for him would be paid for by the city! Of course, I said that if we were victorious it wouldn't matter to me to live among them but that at our first defeat I would leave. That's the reason why the signatures were not completed even before the defeat came.*

(Marie, no date)

Nostalgia for a bygone era did not prevent her from taking responsibility for her convictions, even at the cost of confrontations with her best friends; remaining true to oneself and never abandoning one's convictions are representative of an essential attitude which even friendship cannot call into question. Exemplifying this is a reply which Parmentier made to her:

*Why, my dear friend, are you saying that I was making opposition the other evening? Opposition to whom? To what? – perhaps to you who invited me to that performance?... Never mind, then. But it is your fault, for you did not let me get a glimpse of the true aim of the meeting, which was to jettison the musicians of a certain school and to transform the Société Nationale de Musique Française into a simple faction [...] but I am convinced that France is still not rich enough in worthwhile musicians such that one can go about creating groups*

*and forming divisions within the French school – if the entire lifeblood is not appealed to, then the Société cannot be alive.*

(Parmentier, May 26, 1881)

Carrying on in the same impassioned style over more than ten pages, Parmentier develops all the possible arguments in order to justify his opposition to the introduction of works written by foreign composers in the programmes of the Société Nationale, as had been put forward during the meeting of June 16, 1881. He even went as far as warning Marie against those musicians whom she considered as her friends:

*You provide them with your lifeblood [...] but if you belong to this school in theory, you are less than you think you are in practice. Your latest works, your Trio [...], your Fantaisie, our pretty little romance, your Idylles, all this is not music for unsuspecting brave hearts. Additionally, you have only been accepted as part of the coterie because you can rely on friends there; but I am certain that you will find them to be... a little bit backward.*

(Parmentier, May 26, 1881)

It is a shame not to be able to read Marie's reply to this letter – all the same, we can most likely imagine that it was both vigorous and unambiguous! Moreover, it is easier to understand why the composer sometimes felt herself misunderstood:

*Today I am going to play my Fantaisie for piano and violin with M<sup>me</sup> Parmentier [the violinist Teresa Milanollo] at the Société Nationale. Don't you want to be among the two or three people who understand what I compose? If you only knew how I withdraw into myself each time when I encounter so many deaf ears. Yet it isn't their fault if they are deaf: I recently played my Cello Sonata with Popper. The first words that he spoke to me were: Sie haben aber keine französische Ader in sich [you are not a true-born Frenchwoman]. I am well aware of that; for that reason also, I know what it is to suffer.*

(Marie to Sandherr, April 27, 1881)

Cultural conundrums, musical dilemmas: the composer was seized by the temptation to withdraw into herself, perhaps indications of the onset of her sense of isolation in the final years of her life.



## AN ARTISTIC CALLING

Between 1877 and 1882, at the time when Alfred Jaëll – who died on February 27, 1882 – was becoming increasingly ill, Marie clung desperately to composition. She suffered a profound crisis of confidence. She sought advice from a friend from Alsace, the philosopher Édouard Schuré (1841-1929), who replied to her:

*By now, I have a thorough understanding of you. You are an artist and nothing but an artist. You possess a great originality, a remarkable intelligence and an iron will. With that one can go far, and you will go far. You are still lacking in logic and balance, but with your ambition and your determination you will gain these in time.*

(Schuré, March 4, 1879)

In 1883, at the time when she was composing her *Piano Concerto no 2* and *Sphinx*, she recovered her equilibrium:

*Finally, I am giving myself up to my art; it occupies all my thinking, all my ambition, I feel that I have recovered and I will no longer lose myself. You don't have this spark without becoming worthy of being an artist. I am worthy of it, God desires that I prove it.*

(Marie to Sandherr, July 15, 1883)

Back in 1871, Liszt had recognized the originality in her compositions:

*... they abound in new and bold ideas which I dare not criticize, but I will be able to evaluate them even better when I have the pleasure of hearing them performed by their brave, ambitious and subtle composer.*

(Liszt, July 18, 1871)

Some years later, Parmentier was to admire Marie Jaëll's strength of character in being able to avoid being stifled by the Master:

*I congratulate you on not allowing yourself to become disheartened by Liszt's judgement about you, and of preserving – despite your confidence in him and your respect for his talent – a completely independent mind, so as to assess his verdict. [...] In the meantime, follow your own path, it is unarguable that*

*you possess one, which is indeed your own; you have the originality, the creative energy – often irrepressible – and there is no doubt that you are making progress.*

(Parmentier, August 26, 1880)



## THE ENTHUSIASM FOR RESEARCH

'I study relentlessly'; this was one of Marie Jaëll's favourite expressions. She never stopped, simultaneously managing many activities:

*I work, I work and I am doing wonderfully... although this shouldn't be declared too openly. You know that I am not the same Marie who you have loved before, the composer of four-handed waltzes, who used to play the piano, who used to sew, who used to talk – I am a new person, brand new, who only composes and is absorbed in herself. Many things arise from such absorption, the result being that I am completely different... Someday or other, to watch me, you will have to plunge yourself into vast books, your head, ears and fingers all going to an awful lot of trouble...*

(Marie to Sandherr, November 26, 1877)

Ten years later, in 1887, the tone is the same:

*I work a lot... it is an artist's joy. My method will not be long in appearing, I will need to finish it soon.*

(Marie to Sandherr)

Marie set her standards so high that in 1888, the work had still yet to appear:

*Soon you will see that I am going to be writing so much that you will be begging for mercy... I really want to say 'compose' as I always have my pen in my hand. [...] Very shortly, Heugel will be publishing Prisme, a collection of Valses mignonnes and another of Valses mélancoliques. As to the method, I will be restarting it since I am never completely satisfied by it.*

(Marie to Sandherr, September 1888)

Parmentier became intrigued:

*... and I congratulate you on having finished your method which has absorbed you so much and which is going to allow you time to get involved in other work. I am curious of seeing this method which cannot but be full of new and original insights...*

(Parmentier, November 5, 1888)

*Le Toucher* was only to appear in 1899. Even for Marie Jaëll – about whom Liszt had stated that she was possessed of 'a philosophical brain and the fingers of an artist' – it was no simple matter to put forward a teaching method unlike any other, one based upon physiology and whose declared aim was to turn each pupil into a true artist!

Marie's pupils were constantly entreated to take part in her experiments such as by measuring their reaction times at the keyboard. Less well-known is that she took a close interest in piano manufacture, the instruments themselves forming a subject for research:

*I am leaving tomorrow for Vienna, for I am only able to carry out my programme there. I will be trying out pianos about whose receptiveness when the keyboard is struck I am unaware. It might be the case that they are resistant to my system since their mechanisms might not be sufficiently sophisticated; if that is the case, I will not play at all. [...] But I cannot prevent myself from telling you how radiant I feel about the results that I have gained from the Pleyel and Érard instruments. I have every reason to hope that the other pianos will similarly obey my commands.*

(Marie, October 1883)

Elsewhere, she wrote regarding a Bechstein piano:

*... for it cannot provide what it does not possess. Therefore, I must completely modify my style of striking the keyboard and my playing; this does not come from the fingers, but from the head. As a result, I am spending long hours [...] playing Bechsteins in my head...*

(Marie to Sandherr, November 11, 1885)

The point is that it is the artist and not the instrument which makes music come alive! The hands are only the reflections of what is going

on inside the head: the creative intellectual curiosity of Marie was ceaselessly on the alert.



These exchanges of letters have allowed us to cast some furtive glances into a very different world to our own, indeed into another world. As when taking a walk with friends, let us allow the writings here of these correspondents, family and friends to provide us with challenges in response to our reading. With them, every now and then, the veil lifts, permitting us to catch a glimpse of the passionate, sensitive and sometimes even quirky character of our musician. Don't we ourselves identify with her contemporary Parmentier in these lines, nonetheless:

*I am trying to make you out, or at least I am not unduly trying, since I know that you wouldn't care to have the sphinx which dwells inside you to be capable of being explained. [...] Yet something nevertheless remains unchanging in you, the fundamental core even of your character, which provides you with such an original and distinctive individuality.*

(Parmentier, August 22, 1879)



Letter-card of August 7, 1920 from Marie Kiener to Marie Jaëll. (MLI Collection)

Carte de Marie Kiener pour Marie Jaëll du 7 août 1920. (Collection MLI)

## MARIE JAËLL AND THE OTHER WOMEN FRENCH COMPOSERS FROM THE END OF THE 19TH CENTURY

*Florence Launay*

At the time when Marie Jaëll was taking up composition, women composers were no longer unusual within French musical life, as they had been in preceding centuries and in the first half of the nineteenth century. The years 1870-1920, in contrast, represent a burgeoning period, as is reflected in the concert programmes of the Société Nationale de Musique, the Société Musicale Indépendante and the symphonic concert societies. Alongside Clémence de Grandval, Augusta Holmès and Cécile Chaminade, Marie Jaëll was part of the quartet of women composers who enjoyed both public success and the high regard of their peers at this time.

At many points, her career path differs from those of her three colleagues. In particular, she came belatedly to composition. The other three all set out on their careers at an early stage, having benefitted in their adolescence from composition classes from professional musicians, a form of training which they then completed as adults, respectively with Camille Saint-Saëns, César Franck and Benjamin Godard. Such training would have taken the form of private classes (well-to-do family circumstances being assumed), and was similar to that followed by women composers from earlier periods when women had no access to the classes at the Conservatoire de Paris in that discipline. Marie Jaëll is the only one of the four to have been taught within the established system. Being of provincial and rural origin, she was fortunate to have parents who took little account of the social

conventions held by Parisian bourgeois circles; it is known that Cécile Chaminade's father, when faced with his daughter's prodigious talent, forbade her from entering into the Conservatoire. In addition, Jaëll would have been able to study composition within the institution – the note 'for men' attached to the appropriate classes having disappeared from the regulations from 1850 onwards. The attendance of young women in these classes was scarcely registered until the end of the 1870s, and one can imagine that Marie Jaëll was not encouraged to break down what continued to be a very strong prejudice, the supposed incapacity of women to approach a superior level of composition. After reaching the age of 25, she took classes, first with César Franck, and then with Camille Saint-Saëns.

If access to a musical education through singing and piano lessons became a compulsory element of the training of young women of the rapidly-developing middle class during the course of the nineteenth century, such an education was not designed to open the way to a career as a female professional musician. At the same time, any such talent was an asset for eventual social advancement as a result of marriage, as well as for the status with which the family was consequently accorded. In such times when women were denied access to university studies and to the profitable professions – especially the highly-qualified ones – marriage was the only route open towards becoming well-off, unless a woman possessed a personal fortune or chose to pursue 'amorous adventures'. However, like with the theatre, the musical world offered an exception to this general rule: from the reign of Louis XIII onwards, professional women musicians acted as members of the royal court ensembles, and the singers of the Académie Royale de Musique paved the way for female singers to lead distinguished careers in the opera. In the eighteenth century this was followed by the emergence of women keyboard players and by a few female players of other instruments. The Conservatoire became the first professional mixed teaching institution, a century before the École des Beaux-Arts and the universities. Some amateur women musicians were thus able to sidestep the prohibitions of their social backgrounds in order to perform beyond the domestic realm as opera singers or pianists; in this way, on reaching adulthood Clémence de Grandval, Augusta Holmès and Cécile Chaminade gained reputations as experienced performers in the

Parisian musical world, establishing a network of contacts which would come in use to them in their careers as women composers.

The importance of marriage within women's life history, with its undivided focus on the ensuing obligations in the domestic realm, became, in the nineteenth century, a source of conflict for every woman musician with ambitions in a professional sphere. The composers Nadia Boulanger and Henriette Renié were among those who opted for celibacy in order to be able to focus totally on their calling. They may also have given up potential motherhood out of fear of the implications for their lives – maternal mortality being high at that time; as an example, the composer Mel [Mélanie] Bonis became the third wife of a manufacturer whose two previous wives had both died in childbirth. What then, about Marie Jaëll? Like the women composers Louise Farrenc (the wife of a flute player and music editor) and Loïsa Puget (married to a playwright) before her, she was fortunate in becoming the wife of an artist who not only understood her talent, but both encouraged it and associated it with his own work. Married in 1866, Marie and Alfred Jaëll gave a number of concerts together before Marie started her compositional studies in 1870. Alfred's correspondence with Franz Liszt vouches for his encouragement of his wife at the point when she started taking an interest in composing. The couple repeatedly gave Marie's *Valses* in performance. Alfred played the *Andante* and the *Scherzo* from her *Piano Quartet* during one of his tours in the north of France in 1877. By the time of her husband's death in 1882, Marie Jaëll had already composed half of her eventual output. The couple remained childless but, as is indicated by the careers of Pauline Viardot, Augusta Holmès and Clémence de Grandval, the presence of children would not necessarily have hindered Marie Jaëll as a composer; at that time it was the custom in the well-off circles to entrust the children to wet nurses and to governesses. However, despite the support of her husband, Marie Jaëll wrote:

*For the woman, talented or otherwise, the man tends to take more or less everything for which strength is required in order to produce. He takes her life. I have lost sight of all my dreams on so many occasions as a result of one single action. The union of two beings can certainly be a fine, splendid and wonderful thing; but [...] must the female always give in and make the choice between the wings of the body and those of the heart, sacrificing each other? Cannot*



*she support four wings? It is a mystery which I have wanted to see an end to; was the dream too rash?*

(Thérèse Klipffel, 'Biographie', *Marie Jaëll*, p16)

This observation is a good example of the constant conflicts that existed between the private and public realms facing women, raised as they were in an ideal of complete dedication to the family:

*Let us believe and let us proclaim that the woman must, above all, remain in the home. This is excellent. But she must have such a home. It should be sufficient that female work, whatever it is, should not possess, as its driving force, the unhealthy tendency toward feminism. Let the driving force be making a contribution to the familial work when the family has come into existence; an element of independence and of dignity of existence, when it has not. But never something which dissipates, something capable of taking the woman away from her natural and normal functions, those which in their happy accomplishment she will always find the best chances for satisfaction, for esteem from others and for esteem from herself.*

(Tante Marguerite, *La femme qui réussit*, p298)

Where then does composition fit into their lives? How do they find the necessary energy for the advancement of their work? Can a woman hope to achieve the standing of a professional composer? It comes as no surprise that Clémence de Grandval and Augusta Holmès left behind them important bodies of work, similar in size to those of their male contemporaries. Both came from affluent backgrounds. In addition, the first received the unstinting support of a music-loving husband who fulfilled the role of secretary, whilst the second never married, leaving the education of the children that she bore by Catulle Mendès to other family members. Beyond her role as 'housekeeper' (albeit assisted by domestic servants it is always the wife who sees to the household duties), Marie Jaëll needed to earn her living by concerts and by teaching work, as Louise Farrenc was required to do before her. Like every woman of the time, Jaëll was also expected to attend to matters regarding her appearance, to complex wardrobes demanding numerous fittings.

As long as a woman composer wrote vocal, piano or chamber music, she could, if she was also herself a pianist, promote her works

with the assistance of associates, professional musicians – both male and female – whom she had convinced of her talent. It was a quite different matter with the symphonic and operatic repertoires, where conductors and institutional decision-makers needed to be convinced before making their decisions. The woman composer's personality was thus a determining factor, as quite clearly was also the case with male composers, but with the added difficulty of prejudices against the intellectual capacities of women and the expectations of a society which extolled reserve and modesty as feminine qualities. In addition to their privileged positions, Clémence de Grandval and Augusta Holmès were 'fighters'; Louise Farrenc, Cécile Chaminade and Mel Bonis were introverts; Louise Héritte-Viardot (the daughter of Pauline Viardot) was a dark and tormented character, little inclined towards making compromise. Marie Jaëll was forever prey to doubt, and her correspondence with Théodore Parmentier is witness to this; this lack of confidence in herself was without doubt the reason why she published only little, even in a situation when the most important publishers were welcoming women composers into their catalogues.

Thus, only Clémence de Grandval and Augusta Holmès truly managed to move into the field of symphonic concerts and to have their works performed on operatic stages. The music of Augusta Holmès was scheduled on twenty-four occasions by the Association Artistique des Concerts Colonne between 1876 and 1900 and it was performed repeatedly by Pasedeloup and Lamoureux; her opera *La Montagne noire* was premièred at the Opéra de Paris in 1895. Besides her regular presence in the programmes of the concert societies, Clémence de Grandval had her *Messe* and *Stabat Mater* with orchestra regularly performed – particularly in churches in Paris and in the provinces; she had access to the Théâtre de l'Opéra-Comique in 1868 and to the Grand-Théâtre de Bordeaux in 1892. Cécile Chaminade enjoyed repeated success with her symphonic music between 1881 and 1890, before withdrawing into a level of output dominated almost exclusively by *mélodies* and piano pieces. When Marie Jaëll addressed the question of the symphonic repertory with her concertos, she benefitted from her renown as a virtuoso. She was in a position to perform her *Concerto no 1 in D minor* nine times between its première in 1877 and 1880. Her *Cello Concerto in F major* (1884) was played several times by its dedicatee, Jules Delsart.

She herself performed her *Piano Concerto in C minor* at three concerts in 1884 and 1885. However, her works for voice and orchestra, *Ossiane* (1879) and *Am Grabe eines Kindes* (1880) were never performed again following their first performances and no pianist played her concertos more than the once. As with Cécile Chaminade, Marie Jaëll brought her symphonic ambitions to a close, but in an even more radical manner, as she composed virtually nothing after 1894, the publication date for her *Pièces* for piano, whose implicit orchestral writing she was nevertheless to stand up for in 1916.



The four women composers share an overall positive reception from the musical critics. This welcome remains however androcentric and the composer's sex is never ignored. If the most *handsome* compliment that could be made at that time to these artists was that they had written 'like a man', such a feeling of a too-present masculinity is disturbing: Arthur Pougin, in his enthusiastic review of Marie Jaëll's *Concerto in C minor*, praised 'the rare and precious qualities of this powerful, impassioned and poetic artist, from whom one might only hope for a little more *feminism*', this last term then being understood as 'femininity' (*Le Ménestrel*, 1885, p72). This feeling of discomfort and unease amongst contemporaries reflects the profound sensation of the unnatural exception which a woman composer was considered to represent: one who walks away from the 'domestic' and thus the 'feminine' musical genres – which are *mélodies* and piano pieces – and attempts to establish herself in the symphonic and operatic fields, these at the time being perceived as being essentially masculine and inevitably to be articulated in the public domain, a masculine place. One of the particular consequences of the 'illegitimacy' of the female artist – operating against her 'nature of woman' – was the disappearance of her works from the repertory after she had died or had brought her creative activities to an end. No tradition of the reception of the music composed by women is going to ensure the continued existence of her work.

This illegitimacy can be seen in the twentieth century in music history writing, which happened almost without the presence of female musicians – apart from opera singers – until relatively recently when, under the impetus of the 1970s feminist wave, a rereading of

the past has been slowly emerging. Slowly indeed, since one can still read in a recent work:

*Women, both as composers and as performers, played a completely secondary role in nineteenth-century piano history.*

(Rossana Dalmonte, "Le piano au XIX<sup>e</sup> siècle", *Musiques*, Vol 4, p1168)

It needs to be recorded that, despite a growing interest in women composers from the past, the conditions for posthumous revival are unequal. Augusta Holmès' output, divided as it is between *mélodies* (a genre currently neglected in the concert hall) and symphonic and operatic works (costly to perform) is problematic, despite the fact that it all exists in the Bibliothèque Nationale de France and in the Bibliothèque de Versailles. In the case of Clémence de Grandval, only her oboe pieces have truly commanded attention so far: her symphonic, sacred and operatic works are handicapped by the almost total disappearance of their orchestral parts. Cécile Chaminade suffers from her image as a 'woman salon composer'. The dramatic revivals of the oeuvres of Marie Jaëll and Mel Bonis have been possible because of the works' accessibility (held respectively in the Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg and in family archives), because of their versatile natures and finally because of existing and new editions volunteered by male and female musicians alike, impassioned by their talent.

---

## MUSIC AND PSYCHOPHYSIOLOGY

Marie Jaëll

Extract from Chapter 1:  
'The mechanism of musical expression'

*'In the study of the piano, through standardizing motor functions and musical sensations, strong support can be provided for the artist's highest aspirations.'*

Whereas a large number of scientists who have become attracted by music are through it endeavouring to extend their understanding of the special phenomena connected to the body of scientific research, musicians regard art and science as conflicting fields and have no wish to set up points of contact between them. Not only do musicians fail to follow scientific progress from the point of view of clarifying certain aesthetic phenomena of musical performance, but any attempt at scientific analysis of such phenomena provokes in them the kind of instinctive antipathy which painters or poets might feel at studying their art by carrying out vivisection. Such are the misgivings caused by a so-called antagonism which exists between the reasoned analysis of the mechanical action which can be learned by anyone and the non-reasoned action of the individual artistic instinct. Musicians find it ridiculous to want to make the beauty of musical expression correspond to a methodically-analysed practical action. Furthermore, they attribute to experimental science the ability of logically deducing actions of a lesser order, whereas, in their opinion, art amounts to higher considerations, where superior inferences are required to be resolved by sudden revelations, before of which all connection between cause and effect collapses.

This allegation of inadequacy against science expressed by the judgement of the artists themselves is carried out entirely in order to dishearten those who identify the powerful assistance which science can lend to the study of musical performance. Due to this allegation, the 'mechanical obscurity', created by the common procedures of piano studies, where no aesthetic meaning is assigned beforehand to the movements of the fingers, must give way to the 'clear-sighted mechanism', where the movements relayed to the keyboard will allow the performer to deliver the aesthetic beauty of musical art in a completely natural way.

There is a pervading and absolute ignorance within the study of the piano concerning the essentially aesthetic nature of the mechanism.

The idea of familiarizing oneself with the phenomena of musical expressivity by means of analysing – through judicious observation – the movements by which such expressivity is transmitted to the keyboard, is regarded as being very new. However, the question arises as to whether it can, in principle, be admitted that a true understanding of ideal beauty involves the deep, clear and meticulous understanding of the practical functions which help to express that beauty. Above all, this is the case when, in the study of the piano, the double mechanism function – of the instrumentalist and of the instrument – provides the analysis of the connections between causes and effects with a substantial basis.

Why is undue respect granted to this mysterious essence of musical feeling? Given the substantial number of mystified performers, isn't it clear that this represents a false and futile cult, of no value to those to whom the art is taught? Even the most gifted performers often pointlessly seek to release a spark of intelligence from the empty-headed movements which they produce; however, 'if they are destined to become musicians', they have been assured, 'light will flood forth by an unprompted intuitive demonstration, because the greatness and the mystery of art resides in the fact that its sense of being cannot be communicated. One must carry it within oneself.'

This is the sort of language commonly supplied to pupils keen to learn how to play the piano, since the mechanism of the fingers and the musical expression are wrongly considered as being brought into being by two separate elements, one of which – the practical – can be conveyed, the other – the spiritual – is inexpressible. Leibniz said:

*If people observed and studied with greater zeal those external movements with which the passions are associated, it would prove difficult to dissimulate.*

Here precisely is what the role of the artistic mechanism consists of: it must create the external movements of the passions of the musical language, and these movements, necessarily, will be completely different from the movements made without this dominant purpose. At a later point we will establish the clear delineation of these differences, but for the moment it can be maintained that, in principle, achieving aesthetic beauty demands from the performer a 'special physiological state', such as that which has been regarded as the exclusive privilege of certain particular individuals, of whom Paganini and Liszt continue to be considered as the exceptionally superior representatives.

If experiential science is in a position to help musicians define this physiological state of favoured performers, as a result of the knowledge gained by the combination of the physical and psychic functions, there is no further need to be limited to teaching the mechanism of performance; it will become the physiological functions of performers who are likely to produce a superior performance which will form the basis for teaching.

From then on, for the study of the mechanism, it will essentially be proven that, through its individual character every action of the fingers will be capable of creating clear and precise reactions in terms of brain activity. Any performer working on the movements of his or her fingers in a visible way, will be working on an invisible – but no less real – way on his or her brain activity. A logical correlation will thus be established between the progressive development of the improvement of the movements of the fingers and of the performer's musical feelings.

We can be helped in clarifying this phenomenon by the judgement which [Alexander] Bain authoritatively expressed concerning an analogous act:

*It is often said that the mind and body act upon each other. This view supposes that we are entitled to speak of mind apart from body, and to affirm its powers and properties in that separate capacity. But of mind apart from body we have no direct experience, and absolutely no knowledge. The wind may act*

*upon the sea, and the waves may react upon the wind; yet the agents are known in separation.*

*(Mind and Body)*

Since we have a complete fusion between practical and mental functions, why not admit that for us – even with artistic demonstrations – body and mind, movement and thought, are but a single force?

For as long as the mind was considered to be separate from the body, and musical thought as separate from the movement of the finger, it was acceptable to say: style is not taught. But for piano studies, at least, today it can be asserted that *the movements which produce the style* can be taught.



Marie Trautmann with her cousin Madeleine Rempp-Kiener.  
(Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg)

Marie Trautmann et sa cousine Madeleine Rempp-Kiener.  
(Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)

## THE RHYTHMS OF THE GAZE AND THE DISSOCIATION OF THE FINGERS

Marie Jaëll

Extract from Chapter 1:  
‘The auditive and visual sensations  
influenced by the positionings of the fingers’

When I first heard Liszt in Rome, in 1868, all my powers of hearing seemed to be transformed as soon as he began to play: this completely unexpected transformation struck me more than the playing itself. It seemed as if up till then I had been suffering from a form of musical short-sightedness, and that I had suddenly discovered that there exists a point of view regarding the hearing of sounds; indeed, on hearing certain sounds, I was not able to follow a phrase without being impelled to return to certain other already faraway sounds; or rather it was the case that these earlier sounds were suddenly reappearing in my mind and were overwhelming me as though I was seeing ghosts.

While I was listening to this music, so different to what I had heard up to that point, I was sensing my thinking moving as if it had acquired – independently of my free will – the power of walking backwards and forwards along unknown paths. I was unable to explain how these paths being traversed by my thinking were able to emerge with such a clear sense of direction, and the cause of that direction escaped me.

I must state, that it was not the music – as had been written by the composer – which I was hearing, it was the ideal transformation of this music, an infinitely more beautiful and more divisible music, in which the most minute of gradual rhythmic changes and variations in shading (those incapable of being rendered by musical sym-

bols) were clearly producing the most profound and durable impressions on me.

Notes are grouped upon the musical score by separate signs; they do not have a shared life in the true sense of the word: in contrast, the notes thought up by the composer are influenced in relation to their length and their intensity; they respectively come closer and move away from each other by the tiniest of gradual changes. These are those freely flowing influences which shape the higher line which is undefined in the composition, but which the musician perceives and makes the listener perceive, when he or she is acting on the listener’s thinking, as Liszt was doing on mine.

Liszt’s playing had demonstrably acted on my mind in a way for him to communicate powers which it had never possessed; and if he was thus in some form suggesting to me a mind different to my own, this is because – spontaneously – he was suggesting to me another memory, a memory through which the impressions caused by the sounds continue for a long enough time, the result being that the musical art itself seemed to me to have been transformed.

And it was clearly the phenomenal dissociation of the fingers of Liszt, closely linked to the extraordinary brain activity involved in his playing which brought about the temporary improvement of my memory, and as a result, of my musical thinking.

Here is how the connection between the intellectual activity in Liszt’s playing and the wondrous dissociation of his fingers is explained. We can say that because of this wholly exceptional dissociation, Liszt possessed in each one of his fingers a different *state of awareness*, in which he perceived – as in a four-way mirror – the different states of awareness of each of his other fingers; it is the aptness of this arrangement of these multiple ‘shimmering’ effects which creates both the maximum transparency in the sonority, and the maximum enrichment of the musical thinking.

Yet, it is precisely because of this four-way mirror with which each of his fingers needed to be equipped, that Liszt’s hand is not the same as ours, since we do not feel the living force of the other fingers being reflected through the activity of any one single finger. In reality, we are not unaware that if on each hand the pianist plays only with five fingers, his or her brain must act as if twenty five in each hand were being detected.



It must be said that this balance of the hands' sensations permitted to be registered by the keyboard has become for me a science which is destined to form part of an intellectual education, because it is capable of providing a substantial benefit to every mind. For this educational process, each new dissociation of the feelings corresponds to a new flow of thought, which takes place along previously unknown paths. In this case, learning to know oneself in a new way is indeed a question of learning to think in a new way.

Since I started to refine the smallest elements of my tactile sensation, I have found it unacceptable that the development of this silent music which spreads through my fingers (for my tactile sensations seem to possess a balance and to be interconnected as with my auditive sensations) should not be regarded as an obligatory form of manual and intellectual well-being for the civilized person (or one who claims to be so).

Due to the extraordinary improvement that our manual activity is capable of attaining, we certainly do not have the right to allow our hands to be uneducated, or if not uneducated, at least completely unfit to allow us to render the maximum intensity of the sensations perceptible (in which their harmony consists). Admittedly, the importance of the hand's improvement spreads well beyond the scope of professional education, whatever that is. How can one imagine that the infinite subdivisions of space and of time, which we are able to conceive as the deliberate refining of the attitudes and of the movements of the fingers are developed, if they do not coincide with certain special phenomena limited to manual functions

In spite of the still partial dissociation of my fingers, I am already able to state that my manual improvement exercises an undeniable influence not only on my ear, but also on my sight; since, being influenced by a simple change of attitude communicated to the index finger and to the thumb, my auditive and visual perceptions can undergo significant changes. Before sketching out an analysis of these results gained by the manual artistic education, let it be said that these phenomena only concern our state of special awareness.

---



Marie and Alfred Jaëll.  
(Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg)

Marie et Alfred Jaëll.  
(Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)

## *La Légendes des ours*

Chants humoristiques pour soprano  
avec accompagnement d'orchestre  
*Texte et musique : Marie Jaëll*

### I. FOLIES D'OURS

Jadis on vit un ours cruel  
Laissant les doux gâteaux de miel  
Pour dévorer les belles femmes  
Sans pitié pour leurs tendres flammes.

C'était un sanguinaire amant,  
Pourtant, comme il était charmant !  
De sa beauté l'ours fut charmé  
Et les plus belles l'ont aimé.

Un beau jour l'adorable bête  
Revêtit ses habits de fête ;  
L'ours radieux, vif et malin,  
Feignait d'avoir un cœur humain,  
Plein de langueur, plein de tendresse,  
Brûlant d'une amoureuse ivresse.

Mais tout à coup il a hurlé,  
Burlesque il est tout affolé ;  
Sans autre habit que son poil noir,  
Il danse, il est terrible à voir,

Partout gambade avec cadence,  
Faisant des bonds prodigieux.  
Et lourdement, il court, s'élançe  
Semblant vouloir sauter aux cieux !

## *The Legend of the Bears*

Humorous songs for soprano  
with orchestral accompaniment  
*Text and music: Marie Jaëll*

### I. BEAR FOLLIES

A cruel bear was seen in days of yore  
Who left sweet honeycomb untouched  
And instead fair ladies did devour  
With no mercy for their gentle love.

He was a bloodthirsty lover,  
And yet, he was such a charmer!  
The bear was bespelled with beauty,  
And loved by the fairest ladies.

One fine day, the adorable creature  
Donned his holiday attire;  
The bear, beaming, sly and clever,  
Pretended to have a human heart,  
Filled with love, filled with languor,  
Aflame with passionate rapture.

Then suddenly he began to roar,  
All in a panic, with a comical air;  
Wearing no clothes, just his black fur,  
He dances, and is a terrifying sight,

Capering everywhere in perfect time,  
Making huge leaps, springing so high.  
Lumbering fast, he puts on the speed  
As if eager to take to the skies!

## II. AMOUR BRÛLANT

Les belles par mainte chanson  
 Louaient les charmes de l'ourson.  
 En extase, d'une voix pure,  
 La mignonne tout bas murmure :

« Ah, ah, pourquoi donc le soleil  
 L'embrasse-t-il à son réveil ?  
 Ah, ah, par sa beauté ravie,  
 Je porte au clair soleil envie !  
 Je cache dans mes sombres yeux  
 Plus de lumière que les cieux.

Jamais, soleil, ta vive flamme,  
 Ne brûlera plus que mon âme,  
 Et la splendeur du plus beau jour  
 Pâlit au feu de mon amour.

Un seul moment, soleil, de grâce,  
 Discrètement laisse à ta place  
 Comme un rayon furtif, glisser  
 Vers lui mon tendre et doux baiser.  
 S'il mord, je réponds sans murmure  
 Par un baiser à sa morsure. »

## III. DÉSIRS ARDENTS

La femme aux regards languissants  
 En ses désirs ardents l'appelle.  
 Il s'est enfui, l'ourson rebelle,  
 Et nul n'entend ses doux accents.

« Soupirant nuit et jour je sonde  
 Les sombres profondeurs des ondes,  
 Et plein d'espoir mon regard pur  
 S'envole joyeux vers l'azur.

## II. ARDENT LOVE

The fair maids in many a song  
 Praised the charms of the youthful bear.  
 The lovely young maiden enraptured,  
 In a clear voice softly murmurs:

'Why oh why does the bright sun  
 Kiss him on awakening?  
 Oh, I am so thrilled by his beauty  
 That the sun fills me with envy!  
 There is hidden in my dark eyes  
 More radiance than the skies.

Never, oh sun, will your flame,  
 Burn hotter than my heart,  
 And the brilliance of the finest day  
 Pales before the fire of my love.

For one minute, sun, for pity's sake,  
 Discreetly allow in your place  
 My gentle, loving kiss to steal  
 Towards him like a furtive ray.  
 If he bites, I will not complain,  
 I will respond to his bite with a kiss.'

## III. ARDENT DESIRES

The maiden casting languid looks  
 Calls to him with ardent desire.  
 The rebellious cub has fled the scene  
 And his soft tones are heard by none.

'Sighing night and day I scrutinize  
 The waters' murky depths,  
 And filled with hope my limpid gaze  
 Soars joyfully into the skies.

Je vogue entre l'azur sublime  
 Et l'ombre affreuse de l'abîme.  
 De rive en rive, errant toujours,  
 Je vais cherchant mes chers amours.  
 S'il ne revient pas je succombe,  
 Le gouffre noir sera ma tombe.

Mais s'il revenait vers le ciel,  
 J'emmènerais mon ours cruel  
 En caressant sa tête noire.  
 J'irais fière de ma victoire.  
 À mes pieds, de fleurs couronné,  
 Toujours il irait enchaîné. »

La barque glisse sur les ondes,  
 Et tout bas dans les nuits profondes  
 Passe l'écho de la chanson  
 Que la belle chante à l'ourson.

#### IV. AMOUR INVOLONTAIRE

Mais l'oursonne jeune et jolie  
 Ne sait rien encor de la vie.  
 Joyeuse et vive tout le jour,  
 Elle grandit, simple, innocente.

Au soleil dans la basse-cour,  
 Parmi la volaille gloussante,  
 Elle vit, admirant toujours  
 Des poules les charmants atours,  
 Cherchant vainement à comprendre  
 Comment elle ne peut glousser ;  
 Et voulant par force l'apprendre,  
 Elle n'arrive qu'à pousser  
 Des hurlements, très furieuse  
 De son effroyable chanson.  
 Toujours pourtant elle est joyeuse.

I drift between the sky sublime  
 And the ghastly gloom of the abyss.  
 Roaming ever from shore to shore,  
 I seek the dear love I miss.  
 Should he not return, then I will die,  
 The black pit will be my grave.

But if he comes back, I will take  
 My cruel bear to heaven instead  
 As I gently caress his black head.  
 I will be so proud of my victory.  
 Crowned with flowers at my feet,  
 He will walk in chains forever more.'

The boat glides over the water,  
 And softly in the blackest nights  
 Come echoes of the love song  
 The maiden sings to the young bear.

#### IV. INVOLUNTARY LOVE

But the lovely youthful lady bear  
 Knows nothing yet of life.  
 All day long, gay and blithe  
 She grows up, simple, innocent.

In the farmyard in the sunshine,  
 She lives amid the clucking hens,  
 Never ceasing in her admiration  
 For their marvelous apparel,  
 Seeking in vain to comprehend  
 Why she cannot cluck herself;  
 And trying to force herself to learn,  
 She manages only to articulate  
 The bellows and roars, full of rage,  
 Of her appalling refrain.  
 And yet she is ever merry and gay.

Un jour vers elle vint l'ourson.  
 « Ô dieux ! quel animal étrange »,  
 dit-elle, folle de terreur !  
 Ses compagnes, l'ourson les mange.  
 Un charme alors saisit son cœur.

Devant l'ours noir elle frissonne ;  
 Elle admire, la pauvre oursonne,  
 Son beau poil sombre et son œil noir :  
 Elle aime l'ours sans le savoir.

#### V. UNION MALHEUREUSE

Quel vacarme, quelle tempête !  
 Tout ce bruit vous casse la tête !  
 Quel tumulte désordonné,  
 Un ouragan s'est déchaîné !

Le ciel serein est sans nuages,  
 Ce sont les ours qui font l'orage.  
 Leur union n'est que tourments,  
 Toujours des cris, des hurlements !  
 De tous ces maux l'oursonne est lasse :  
 Gaîté, jeunesse, tout lui passe.

Abhorrant le joug odieux  
 Du tyran qui la persécute,  
 Elle veut fuir l'ours furieux,  
 Les hurlements et la dispute.  
 Enfin la pauvre ourse, un beau jour,  
 Meurt victime de son amour.

L'ours effaré, tout en détresse,  
 Est stupéfait d'un pareil sort ;  
 Et sur la tombe de sa maîtresse  
 Lui-même s'est donné la mort.

One day the gentleman bear came near.  
 'Good lord! What a strange creature'  
 She gasped, driven mad with fear!  
 Her companions are eaten by the bear.  
 A spell then bewitches her heart.

Before the black bear, she quivers;  
 The poor lady bear admires  
 His handsome dark fur and black eyes:  
 She loves the bear but does not realise.

#### V. THE UNHAPPY MARRIAGE

What a racket, what a gale!  
 This noise will make your head ache!  
 What a disorderly disturbance,  
 A hurricane has begun to rage!

The sky is clear and cloudless,  
 The bears are raising the storm.  
 Their marriage is nought but torment,  
 They bellow and roar all the time!  
 The lady bear is tired of such woes:  
 Fun and youth have passed her by.

Hateful is the hideous yoke  
 Of the tyrant who plagues her life,  
 She wants to flee the furious bear,  
 The roaring and the endless strife.  
 The poor lady bear at last one day  
 Perishes a victim of her love.

The gentleman bear, in deep despair,  
 Is stunned by such a fate;  
 And on the grave of his fair wife  
 Proceeded to take his own life.



## VI. ÉPILOGUE

À l'ombre des buissons en fleurs,  
L'oursonne auprès de l'ours repose.  
À l'aube la rosée en pleurs  
Y brille en perles sur la rose ;

L'amante dort près de l'amant,  
Ils font tous deux le même rêve.  
Mais sous le ciel serein s'élève  
Une voix qui dit tristement :

« Adieu ! Coulez mes sombres larmes  
Pour mon ourson aux tendres charmes.  
Pour lui, le cœur tout enflammé,  
Plus d'une victime succombe,  
Et tant de belles l'ont aimé  
Que l'amour l'a mis dans la tombe. »



Maison de Marie Jaëll à Steinseltz près de Wissembourg.  
(Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)

Marie Jaëll's home in Steinseltz near Wissembourg.  
(Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg)

## VI. EPILOGUE

Shaded by the bushes in bloom,  
The lady bear by her spouse now lies.  
At dawn, the pearly droplets of dew  
Glisten like tears on the rose;

The two lovers sleep side by side,  
They both share the same dream.  
But beneath the clear sky there arises  
A voice which sadly proclaims:

'Fare thee well! Flow, my sad tears  
For the tender charms of my bear.  
For him, their hearts all aflame,  
More than one victim has died,  
He was loved by so many maids  
That love sent him to his grave.'



Vue de l'appartement parisien de Marie Jaëll.  
(Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)

A view from within Marie Jaëll's flat in Paris.  
(Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg)



David Bismuth



Lidija &amp; Sanja Bizjak



Dana Ciocarlie



Romain Descharmes



Nicolas Stavy



David Violi



Chantal Santon-Jeffery



Xavier Phillips

David Bismuth, *piano*  
 Lidija & Sanja Bizjak, *piano*  
 Dana Ciocarlie, *piano*  
 Romain Descharmes, *piano*  
 Nicolas Stavy, *piano*  
 David Violi, *piano*  
 Chantal Santon-Jeffery, *soprano*  
 Xavier Phillips, *violoncelle*

Brussels Philharmonic  
 Hervé Niquet, *direction*

Orchestre national de Lille  
 Joseph Swensen, *direction*



Enregistré à Flagey Studio 4 (Bruxelles) :  
 La Légende des ours (29 et 30 juin – 1<sup>er</sup> et 3 juillet 2015)  
 Concerto pour violoncelle et orchestre en fa majeur (du 1<sup>er</sup> au 3 juillet 2015)  
 Prise de son et direction artistique : Steven Maes et Felicia Bockstael  
 pour Serendipitous

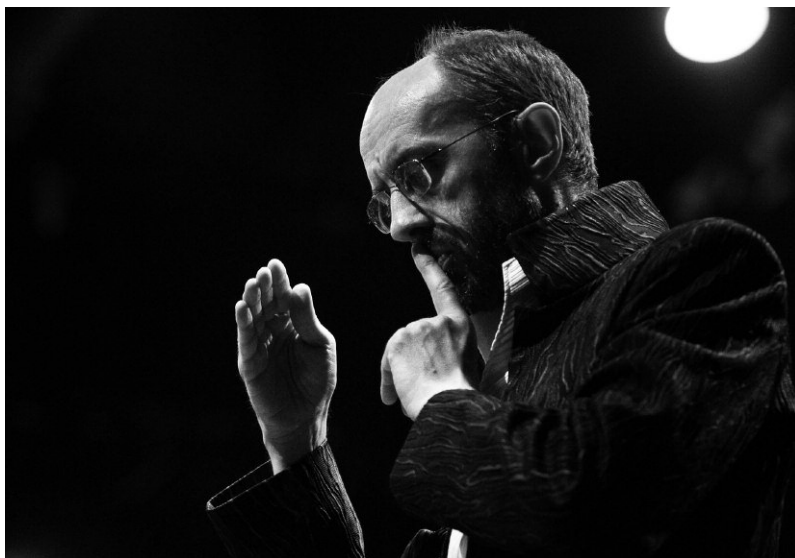
Enregistré au Palazzetto Bru Zane (Venise) :  
 Les Beaux Jours (14 septembre 2015)  
 Douze Valses et Finale pour piano à quatre mains (8 mars 2014)  
 Ce qu'on entend dans l'Enfer, extraits (11 octobre 2014)  
 Ce qu'on entend dans le Purgatoire, extraits (11 octobre 2014)  
 Ce qu'on entend dans le Paradis, extraits (11 octobre 2014)  
 Les Jours pluvieux (6 mars 2015)  
 Prise de son : Matteo Costa

Enregistré à la Salle Jacques Brel (Fâches Thumesnil) :  
 Concerto pour piano et orchestre n° 2 en ut mineur (4 et 5 septembre 2012)  
 Concerto pour piano et orchestre n° 1 en ré mineur (6 et 7 septembre 2012)  
 Prise de son et direction artistique : Steven Maes et Felicia Bockstael  
 pour Serendipitous



© Bart Dewéde

Brussels Philharmonic



© Nicole Bergé

Hervé Niquet

## Brussels Philharmonic

### Hervé Niquet, *direction*

#### PREMIER VIOLON SOLO

Vadim Tsubulevsky

**VIOLONS 1**  
 Bart Lemmens (*chef de pupitre*)  
 Virginie Petit (*soliste*)  
 Annelies Broeckhoven  
 Stefan Claeys  
 Teresa Heidel  
 Daniela Rapan  
 Anton Skakun  
 Philippe Tjampens  
 Alissa Vaitsner  
 Veerle Van Roosbroeck  
 Stefanie Van Backlé  
 Elizaveta Rybentseva  
 Vania Batchvarova

**VIOLONS 2**  
 Olivia Bergeot (*chef de pupitre*)  
 Mari Hagiwara  
 (*chef de pupitre*)  
 Ivo Lintermans (*soliste*)  
 Caroline Chardonnet  
 Ion Dura  
 Bruno Linders  
 Karine Martens  
 Sayoko Mundy  
 Francis Vanden Heede  
 Eva Bobrowska  
 Bartolomiej Ciaston  
 Veerle Houbraken

**ALTOS**  
 Nathan Braude  
 (*chef de pupitre*)  
 Béatrice Derolez (*soliste*)  
 Agnieszka Kosakowska  
 Patricia Van Reusel  
 Benjamin Braude  
 Maryna Lepiasevich  
 Barbara Peynsaert  
 Phung Ha  
 Hélène Koerver

**VIOLONCELLES**  
 Karel Steylaerts  
 (*chef de pupitre*)  
 Kirsten Andersen  
 Jan Baerts  
 Barbara Gerarts  
 Julius Himmler  
 Emmanuel Tondus  
 Elke Wynants  
 Francis Mourey

**CONTREBASSES**  
 Jan Buysschaert  
 (*chef de pupitre*)  
 David Desimpelaere  
 (*chef de pupitre*)  
 Sandor Budai  
 Simon Luce  
 Philippe Stepman  
 Daniël Verstappen

**FLÛTES**  
 Wouter Van den Eynde  
 (*chef de pupitre*)  
 Lieve Schuermans  
 (*co-chef de pupitre*)  
 Dirk De Caluwé

**HAUTBOIS**  
 Joost Gils  
 (*chef de pupitre*)  
 Maarten Wijnen

**CLARINETTES**  
 Eddy Vanoosthuysse  
 (*chef de pupitre*)  
 Danny Corstjens (*soliste*)  
 Midori Mori\* (*soliste*)

**BASSONS**  
 Karsten Przybyl  
 (*chef de pupitre*)  
 Alexander Kuksa

**CORS**  
 Hans van der Zanden  
 (*chef de pupitre*)  
 Pierre Buizer  
 Evi Baetens  
 Gery Liekens

**TROMPETTES**  
 Andrei Kavalinski  
 (*chef de pupitre*)  
 Luc Sirjaques

**TROMBONES**  
 Lode Smeets  
 (*chef de pupitre*)  
 Pieter Vandermeiren  
 Tim Van Megael (*soliste*)

**TUBA**  
 Jean Xhonneux\* (*soliste*)

**TIMBALES**  
 Gert François  
 (*chef de pupitre*)

**PERCUSSIONS**  
 Pieter Mellaerts\* (*soliste*)

**HARPE**  
 Eline Groslot\* (*soliste*)

\* uniquement pour  
 La Légende des ours





© Ugo Pomte

Orchestre national de Lille



© Ugo Pomte

Joseph Swensen

Orchestre national de Lille  
Joseph Swensen, *direction*

## PREMIER VIOLON SOLO

Fernand Iaciu

## VIOLONS

Lucyna Janeczek  
Marc Crenne  
Waldemar Kurkowiak  
François Cantault  
Alexandre Diaconu  
Bernard Bodiou  
Sylvaine Bouin  
Benjamin Boursier  
Bruno Caisse  
Anne Cousu  
Noël Cousu  
Delphine Der Avedisyan  
Asako Fujibayashi  
Inès Greliak  
Xin Guérinet  
Olivier Lentieul  
Marie Lesage  
Catherine Mabile  
Sylvie Nowacki  
Stéphane Péchereau  
Pierre-Alexandre Pheulpin  
Franck Pollet  
Ken Sugita  
Thierry Van Engelandt  
Françoise Vernay

## ALTOS

Philippe Loïsemant  
Paul Mayes  
Cristina Blanco-Amavisca  
Jean-Paul Blondeau  
David Corselle  
François Cousin  
Jean-Marc Lachkar  
Anne Le Chevalier  
Thierry Paumier  
Mireille Viaud

## VIOLONCELLES

Jean-Michel Moulin  
Sophie Broïon  
Edwige Della Valle  
Dominique Magnier  
Claire Martin  
Alexei Milovanov  
Johanna Olle  
Jacek Smolarski

## CONTREBASSES

Gilbert Dinaut  
Pierre-Emmanuel De  
Maistre  
Yi-Ching Ho  
Kévin Lopata  
Julia Petitjean  
Christian Pottiez

## FLÛTES

Christine Vienet  
Pascal Langlet  
Catherine Roux (*piccolo*)

## HAUTBOIS

Philippe Cousu  
Daniel Schirrer  
Philippe Gérard (*cor anglais*)

## CLARINETTES

Christian Gossart  
Raymond Maton  
(*clarinette basse*)

## BASSONS

Clélia Goldings  
Jean-Nicolas Hoebeke  
Henri Bour

## CORS

Sébastien Tuytten  
Christophe Danel  
Frédéric Hasbroucq  
Eric Lorillard

## TROMPETTES

Cédric Dreger  
Frédéric Broucke (*cornet*)

## TROMBONES

Jean-Philippe Navrez  
Romain Simon  
Christian Briez

## TUBA

Hervé Brisse

## TIMBALES

Laurent Fraïche

## PERCUSSIONS

Romain Robine



Marie Jaëll âgée d'environ 55 ans.  
(Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)

Marie Jaëll aged about 55.  
(Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg)

---

CD I [55:16]

La Légende des ours

- 01 Folies d'ours 3:04
- 02 Amour brûlant 4:37
- 03 Désirs ardents 4:48
- 04 Amour involontaire 4:10
- 05 Union malheureuse 5:15
- 06 Épilogue 2:35

*Chantal Santon-Jeffery, soprano*

*Brussels Philharmonic – Hervé Niquet, direction*

Concerto pour violoncelle et orchestre en fa majeur

- 07 Allegro moderato 6:46
- 08 Andantino sostenuto 4:49
- 09 Vivace molto 4:37

*Xavier Phillips, violoncelle*

*Brussels Philharmonic – Hervé Niquet, direction*

Les Beaux Jours

- 10 Calme d'un beau jour 1:32
- 11 Berger et Bergère 0:55
- 12 Murmures des forêts 1:52
- 13 Incendie de broussailles 0:57
- 14 Tocsin 0:50
- 15 Les Senteurs du jasmin 1:40
- 16 Murmures du ruisseau 0:49
- 17 Après la valse 0:53
- 18 Aimable Badinage 1:02
- 19 Le Pâtre et l'Écho 1:41
- 20 On rit 0:31

- 21 On rêve au mauvais temps 1:32

*Dana Ciocarlie, piano*



## CD II [58:24]

## Concerto pour piano et orchestre n° 2 en ut mineur

- 01 Allegro 12:09
- 02 Andante 2:22
- 03 Più lento 2:44
- 04 Vivace non troppo 8:08

*David Violi, piano*

*Orchestre national de Lille – Joseph Swensen, direction*

## Concerto pour piano et orchestre n° 1 en ré mineur

- 05 Lento / Allegro moderato 11:22
- 06 Adagio 8:17
- 07 Allegro con brio 13:13

*Romain Descharmes, piano*

*Orchestre national de Lille – Joseph Swensen, direction*

## CD III [59:05]

## Douze Valses et Finale pour piano à quatre mains

- 01 Allegro con brio 0:53
- 02 Moderato 1:54
- 03 Animato giocoso 1:05
- 04 Allegro fuocoso 1:08
- 05 Capriccioso 2:05
- 06 Quasi lento con tenerezza 1:58
- 07 Tempo giusto 1:14
- 08 Allegretto cantabile 1:46
- 09 Allegretto amoroso 1:30
- 10 Andantino melanconico 1:43
- 11 Allegro armonioso 1:57
- 12 Allegro dolce fantastico 2:09
- 13 Finale : Vivace fuocoso 1:23

*Lidija & Sanja Bizjak, piano (Érard 1902)*

## Ce qu'on entend dans l'Enfer (extraits)

- 14 Appel 5:24
  - 15 Blasphèmes 2:59
- David Bismuth, piano*

## Ce qu'on entend dans le Purgatoire (extraits)

- 16 Pressentiments 3:41
  - 17 Maintenant et Jadis 4:58
- David Bismuth, piano*

## Ce qu'on entend dans le Paradis (extraits)

- 18 Apaisement 2:31
  - 19 Quiétude 3:03
- David Bismuth, piano*

## Les Jours pluvieux

- 20 Quelques Gouttes de pluie 0:54
  - 21 Vent et Pluie 0:51
  - 22 Grisaille 1:50
  - 23 Petite Pluie fine 0:46
  - 24 En querelle 0:45
  - 25 À l'abri 1:15
  - 26 Morose 0:54
  - 27 On pleure 1:21
  - 28 L'Orage ne vient pas 1:35
  - 29 Roses flétries 1:56
  - 30 Ennuyeux comme la pluie 1:13
  - 31 On rêve au beau temps 1:59
- Nicolas Stavy, piano*

Toutes les partitions d'orchestre sont publiées aux éditions Sébastien Troester.

Les partitions de piano sont les éditions originales.

